

Tzvetan Todorov

Crítica de la crítica



ediciones  
**PAIDÓS**

Barcelona  
Buenos Aires  
México

## Paidós Básica

### Ultimos títulos publicados:

6. B. Malinowski - *Estudios de psicología primitiva*
7. K. R. Popper - *Conjeturas y refutaciones. El desarrollo del conocimiento científico*
8. M. Mead - *Sexo y temperamento*
9. L. A. White - *La ciencia de la cultura*
10. F. M. Cornford - *La teoría platónica del conocimiento*
11. E. Jaques - *La forma del tiempo*
12. L. A. White - *Tecnología medieval y cambio social*
13. C. G. Hempel - *La explicación científica*
14. P. Honigshcim - *Max Weber*
15. R. D. Laing y D. G. Cooper - *Razón y violencia*
16. C. K. Ogden e I. A. Richards - *El significado del significado* —
17. D. I. Slobin - *Introducción a la psicolingüística*
18. M. Deutsch y R. M. Krauss - *Teorías en psicología social*
19. H. Gerth y C. Wright Mills - *Carácter y estructura social*
20. C. L. Stevenson - *Ética y lenguaje*
21. A. A. Moles - *Sociodinámica de la cultura*
22. C. S. Nino - *Ética y derechos humanos*
23. G. Deleuze y F. Guattari - *El Anti-Edipo*
24. G. S. Kirk - *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas* —
25. K. W. Deutsch - *Los nervios del gobierno*
26. M. Mead - *Educación y cultura en Nueva Guinea*
27. K. Lorenz - *Fundamentos de la etología*
28. G. Clark - *La identidad del hombre*
29. J. Kogan - *Filosofía de la imaginación*
30. G. S. Kirk - *Los poemas de Homero* —
31. M. Austin y P. Vidal-Naquet - *Economía y sociedad en la antigua Grecia*
32. B. Russell - *Introducción a la filosofía matemática*
33. G. Duby - *Europa en la Edad Media*
34. C. Lévi-Strauss - *La alfarera celosa*
35. J. W. Vander Zanden - *Manual de psicología social*
36. J. Piaget y otros - *Construcción y validación de las teorías científicas*
37. S. J. Taylor y R. Bogdan - *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*
38. H. M. Feinstein - *La formación de William James*
39. H. Gardner - *Arte, mente y cerebro*
40. W. H. Newton-Smith - *La racionalidad de la ciencia*
41. C. Lévi-Strauss - *Antropología estructural*
42. L. Festinger y D. Katz - *Los métodos de investigación en las ciencias sociales*
43. R. Arrillaga Torrens - *La naturaleza del conocer*
44. M. Mead - *Experiencias personales y científicas de una antropóloga*
45. C. Lévi-Strauss - *Tristes trópicos*
46. G. Deleuze - *Lógica del sentido* —
47. R. Wuthnow - *Análisis cultural*
48. G. Deleuze - *El pliegue*
49. R. Rorty, J. B. Schneewind y Q. Skinner - *La filosofía en la historia*
50. J. Le Goff - *Pensar la historia*
51. J. Le Goff - *El orden de la memoria*
52. S. Toulmin y J. Goodfield - *El descubrimiento del tiempo*
53. P. Bourdieu - *La ontología política de Martin Heidegger*
54. R. Rorty - *Contingencia, ironía y solidaridad*
55. M. Cruz - *Filosofía de la historia*
56. M. Blanchot - *El espacio literario* —
57. T. Todorov - *Crítica de la crítica*



Título original: *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*  
Publicado en francés por Editions du Seuil, París

Traducción de José Sánchez Lecuna

Cubierta de Mario Eskenazi y Pablo Martín

1.ª edición en Editorial Paidós, 1991

Quedan rigurosamente prohibidas sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

- © 1984 by Editions du Seuil, París
- © de todas las ediciones en castellano,  
Ediciones Paidós Ibérica, S.A.,  
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona  
y Editorial Paidós, SAICF,  
Defensa, 599 - Buenos Aires.

ISBN: 84-7509-736-7

Depósito legal: B-41.416/1991

Impreso en Hurope, S.A.,  
Recaredo, 2 - 08005 Barcelona

Impreso en España - Printed in Spain

112  
45  
764



## SUMARIO

|                                        |     |
|----------------------------------------|-----|
| EXPLICACIONES PRELIMINARES .....       | 9   |
| EL LENGUAJE POETICO .....              | 17  |
| (Los Formalistas rusos)                |     |
| EL RETORNO DE LO EPICO .....           | 35  |
| (Döblin y Brecht)                      |     |
| LOS CRITICOS-ESCRITORES .....          | 49  |
| (Sartre, Blanchot, Barthes)            |     |
| LO HUMANO Y LO INTERHUMANO .....       | 71  |
| (Mijail Bajtin)                        |     |
| CONOCIMIENTO Y COMPROMISO .....        | 87  |
| (Northrop Frye)                        |     |
| Crítica I .....                        | 87  |
| Literatura I .....                     | 92  |
| Literatura II .....                    | 93  |
| Crítica II .....                       | 99  |
| LA CRITICA REALISTA .....              | 103 |
| (Correspondencia con Ian Watt)         |     |
| LA LITERATURA COMO HECHO Y VALOR ..... | 117 |
| (Entrevista con Paul Bénichou)         |     |
| LA LITERATURA                          |     |
| Definición .....                       | 118 |
| Arte e ideología .....                 | 120 |
| Determinismo y libertad .....          | 123 |

951263

## LA CRÍTICA

|                                    |     |
|------------------------------------|-----|
| ¿Métodos críticos? .....           | 129 |
| ¿Nueva Crítica? .....              | 130 |
| ¿Críticas externas? .....          | 131 |
| La crítica estructural .....       | 132 |
| La crítica del inconsciente .....  | 134 |
| La crítica sociológica .....       | 135 |
| Práctica de la investigación ..... | 136 |
| Someterse a otro .....             | 138 |
| Asumirse a sí mismo .....          | 140 |
| Antinomias .....                   | 142 |
| ¿UNA CRITICA DIALOGICA? .....      | 145 |
| REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS .....   | 157 |



## EXPLICACIONES PRELIMINARES

### I

Los franceses no leen, según parece. Y eso que, al establecer estadísticas tan descorazonadoras, agrupamos confusamente alta literatura y literatura menor, guías turísticas y libros de cocina. Los libros acerca de los libros, dicho de otro modo, los libros de crítica, no llaman la atención sino a una pequeña minoría de un grupo ya de por sí bastante reducido: algunos estudiantes, algunos apasionados. Pero la crítica de la crítica es el colmo; es, sin duda, un signo de la futilidad de los tiempos: ¿quién podría interesarse por ella?

Podría defender el tema de mi libro alegando que la crítica no es un apéndice superficial de la literatura sino su doble necesario (el texto, nunca puede *decir* toda su verdad), o que el comportamiento interpretativo es infinitamente más común que la propia crítica y que, por esta razón, el interés de la crítica consiste, de alguna manera, en profesionalizar este comportamiento, en poner en evidencia lo que no es más que una práctica inconsciente. Pero estos argumentos, de por sí muy buenos, no me conciernen aquí: mi propósito no es defender o fundar la crítica.

¿Cuál es, entonces?

Mi interés recae sobre dos temas entrelazados y, en cada uno de ellos, persigo un doble objetivo.

En primer lugar, quisiera observar cómo se ha enfocado la literatura y la crítica en el siglo XX y, *al mismo tiempo*, tratar de saber a qué se puede parecer un pensamiento correcto de la literatura y de la crítica. Luego quisiera analizar las grandes corrientes ideológicas de esta época, tal como se manifiestan a través de la reflexión sobre la literatura y, *al mismo tiempo*, tratar de saber qué posición ideológica es la más defendible de todas. En la perspectiva de este segundo tema, la elección de la reflexión crítica es contingente: sucede que esta tradición me es familiar; de lo contrario, la historia de la sociología, por ejemplo, o la de las ideas políticas, hubieran podido, de igual modo, utilizarse para permitirme el acceso a estas preguntas más generales. Esta búsqueda de una posición ideológica que sea propia llega en el último lugar de mi enumeración, pero es la que funda, y quizás hasta motiva, todas las demás preguntas.

Para decir las cosas con apresuramiento, en este libro trataremos a la

vez del sentido de algunas obras críticas del siglo xx y de la posibilidad de oponernos al nihilismo sin dejar de ser ateos.

¿Cómo explicar la necesidad de tratar dos temas simultáneamente, cuando cada uno, por añadidura, experimenta un desdoblamiento interior? Renunciar a la generalidad y al juicio me hubiera parecido ingenuo y deshonesto; hubiera sido interrumpir la indagación a medio camino. Renunciar al tema particular y a su investigación detallada me hubiera puesto del lado de los que son dueños de la verdad y cuya única preocupación es la de encontrar la manera de exponer dicha verdad para imponerla mejor. Ahora bien, por mi parte, me conformo con buscarla (lo cual es ya bastante ambicioso) y he llegado a creer que la forma más apropiada para esta búsqueda consiste en un género híbrido: un relato, sí, pero ejemplar; en este caso, la historia de una aventura del entendimiento, la reflexión sobre la literatura en el siglo xx, a través de la cual se transparenta una búsqueda de la verdad. Un relato ejemplar que propongo, sin imponerlo, para incitar a mi interlocutor a la reflexión; es decir, para iniciar una discusión.

La elección de los autores de quienes hablo depende de diversos criterios objetivos y subjetivos. El período de la historia por el cual me intereso es el de mediados del siglo xx, aproximadamente entre 1920 y 1980; todos los autores analizados (con excepción de uno: Döblin) nacieron entre 1890 y 1920 y pertenecen a la generación de mis padres. Me he limitado, además, a textos redactados en francés, inglés, alemán y ruso y he dejado de lado los otros. He buscado también la variedad, analizando a los representantes de diversas corrientes críticas y hasta de diferentes familias de pensamiento: historiadores junto a autores sistemáticos y científicos, pensadores religiosos y militantes políticos, ensayistas tanto como escritores. Pero esta clase de consideraciones, evidentemente, no basta para explicar la elección de una docena de nombres entre centenares posibles. He tenido en cuenta, desde luego, la notoriedad pública, pero esto no basta tampoco para explicar mi elección. La única explicación verdadera es la siguiente: he escogido a los autores que han tenido mayor repercusión en mí. No hablo de Freud, de Lukács ni de Heidegger, y quizá cometo un error; pero resulta que la reflexión que ellos hacen, notable en sí misma, no suscita en mí reacciones que me parezcan interesantes. Y como la exhaustividad no es mi meta en modo alguno, sino sólo una cierta representatividad, considero legítimo este criterio de correspondencia secreta, de diálogo posible. Alguno de los autores de quienes hablo están hoy, sin duda, más cerca de mí que otros; pero todos ellos me han entusiasmado, en uno u otro momento, y sigo admirándolos a todos.

Debo añadir finalmente algo más personal. Este libro representa la última faceta de una búsqueda iniciada hace algunos años con *Teorías del símbolo* (1977) y *Simbolismo e interpretación*<sup>1</sup> (1978); su proyecto

1. Publicados por Monte Avila Editores, 1981, en traducción de Enrique Pezzoni, y 1982, en traducción de Claudine Lemoine y Mária Russotto. [E.]

inicial es contemporáneo. Mientras tanto otro tema, el de la otredad, ha surgido como centro de mi atención. No solamente ha atrasado la realización del antiguo proyecto sino que ha ocasionado también en éste modificaciones interiores. Sin embargo, el marco propuesto en los dos primeros libros queda presente aquí en segundo plano; por tal razón quisiera volver a mencionar algunos elementos esenciales.

## II

No basta con escoger autores del siglo XX para asegurarse de la modernidad de su pensamiento. En cada instante del tiempo coexisten momentos del pasado más o menos lejanos, del presente y hasta del futuro. Si deseo interrogar el pensamiento crítico representativo de este siglo, la objetividad cronológica resulta insuficiente; además hay que cerciorarse de que estos autores no se conforman con repetir ideas recibidas y confirmar así la tradición, sino que expresan lo que es específico de su época. Para efectuar tal división es necesario trazar un cuadro, aunque resulte general y somero, de esta herencia del pasado con la cual están confrontados.

Nuestras ideas respecto a la literatura y el comentario no siempre han existido. La formación misma de la noción «literatura», con su contenido actual, es un hecho reciente (del final del siglo XVIII). Antes, se conocían cabalmente los grandes géneros (poesía, epopeya, drama) así como los pequeños, pero el conjunto en el cual se les incluía resulta más amplio que nuestra literatura. La «literatura» nació de una oposición con el lenguaje utilitario, el cual encuentra su justificación fuera de sí mismo; por contraste, aquélla es un discurso que se basta a sí mismo. Por consiguiente, se desvalorizarán las relaciones entre las obras y lo que éstas designen, expresen o enseñen, es decir, entre ellas y todo lo que les sea exterior; en cambio, se dirigirá una constante atención a la estructura de la obra misma, al enlace interno de sus episodios, temas e imágenes. Desde los románticos hasta los surrealistas y el *Nouveau Roman*; las escuelas literarias se han basado en estos principios esenciales, aunque discrepan en los detalles o en la elección del vocabulario. Cuando el poeta Archibald McLeish escribe en un poema programático:

Un poema no debe significar  
Sino ser,

no hace sino extremar esa inclinación hacia la inmanencia: el sentido mismo es percibido como demasiado exterior.

San Agustín, autor representativo de la manera «clásica» de pensar, formulaba en *La doctrina cristiana* una oposición fundamental: la que existe entre el uso y el goce:

Gozar es, en efecto, apegar-se a una cosa por amor a ella misma. Usar,

por el contrario, es convertir el objeto del cual se hace uso en objeto que se ama, en caso de que sea digno de ser amado (I, IV, 4).<sup>2</sup>

Esta distinción tiene una repercusión teológica: en resumidas cuentas, ninguna cosa, salvo Dios, merece ser gozada, merece ser amada por ella misma. Agustín desarrolla esta idea al hablar del amor que el hombre siente por el hombre:

Se trata de saber si el hombre debe amar al hombre por sí mismo o por otra razón. Si es por sí mismo, lo gozamos; si es por otra razón, lo usamos. Ahora bien, creo que debe ser amado por otra razón. Pues la felicidad se alcanza en el Ser que debe ser amado por sí mismo. Aunque no gocemos de esa felicidad en una realidad, la esperanza de ser dueños de ella nos consuela sin embargo en este bajo mundo. Pero maldito sea quien ponga su esperanza en el hombre. No obstante, si lo examinamos con precisión, nadie debe llegar hasta el punto de gozar de sí mismo; ya que el deber de uno radica en amarse, no para sí mismo, sino para Aquel del cual debe gozar (I, XXII, 20-21).

En Karl Philipp Moritz, uno de los portavoces iniciales de la revolución «romántica» a finales del siglo XVIII, la jerarquía es sustituida por la democracia, el sometimiento por la igualdad; toda creación puede y debe convertirse en objeto de goce. A la misma pregunta —¿puede el hombre convertirse en objeto de goce?—, Moritz responde con un elogio del hombre:

El hombre debe aprender a experimentar de nuevo que está ahí para sí mismo; debe sentir que, en todo ser pensante, el todo queda a la vista de cada particular, de la misma manera que cada particular queda a la vista del todo. Nunca se debe considerar al hombre particular como un ser meramente útil, sino también como un ser *noble*, que contiene su propio valor en sí mismo. El espíritu del hombre es un todo acabado en sí (*Schriften...*, págs. 15-16).

Así se inaugura la nueva sociedad. Varios años más tarde, Friedrich Schlegel pondrá en evidencia la continuidad de la estética, ya no con lo teológico, sino con lo político.

La poesía es un discurso republicano, un discurso que es para sí mismo su propia ley y su propio fin, y del que todas sus partes son ciudadanos libres, con derecho a pronunciarse para concertarse («Fragmentos» del *Lyceum*, 65).

2. Todas las referencias que, salvo indicación contraria, remiten a las ediciones originales, aparecerán en el texto a veces resumidas. Al final del libro se hallará una lista completa de las referencias, con indicación de las traducciones castellanas disponibles.

Se trata, pues, de una concepción *inmanente* de la literatura, que coincide con la ideología dominante de la época moderna (me valgo del término «ideología» en el sentido de sistema de ideas, de creencias, de valores comunes a los miembros de una sociedad, sin oponerlo a la conciencia, a la ciencia o a la verdad, etc.). ¿Será también de estética de lo que nos habla Novalis cuando declara: «No vivimos ya en la época en que dominaban formas universalmente admitidas»? La sustitución de la búsqueda de una trascendencia por la afirmación del derecho de cada individuo a juzgarse a partir de sus propios criterios concierne tanto a lo ético y a lo político como a lo estético: los tiempos modernos estarán marcados por el advenimiento del individualismo y del relativismo. Decir que la obra está regida por una mera coherencia interna y sin referirse a los absolutos exteriores, que sus sentidos son infinitos y no jerarquizados, es igualmente formar parte de esta ideología moderna.

Nuestra idea respecto al comentario ha sufrido una evolución paralela. Nada señala mejor la ruptura con las concepciones anteriores que la exigencia, expresada por Spinoza en el *Tratado teológico-político*, de renunciar a buscar la verdad de los textos para no preocuparse más que de su sentido. Con mayor exactitud, Spinoza, muy seguro de su separación entre fe y razón, y por lo tanto entre verdad (aunque fuese religiosa) y sentido (de los libros santos, en este caso), empieza por denunciar la distribución entre medios y fin en la estrategia patrística anterior:

La mayoría de los intérpretes establecen como principio (para aprehenderlas con claridad y adivinar su verdadero sentido) que las Escrituras son verdaderas y divinas en todas sus partes, cuando ésta debería ser la conclusión de un examen riguroso, que impidiera que subsista oscuridad alguna en ellas; lo que su estudio nos demostraría mucho mejor, sin la ayuda de ficción humana alguna, lo enuncian de entrada como forma de interpretación («Prefacio», pág. 24).

La crítica de Spinoza es una crítica de estructura y no de contenido: no se trata de reemplazar una verdad por otra, sino de cambiar la verdad de lugar en el trabajo de interpretación: lejos de poder servir como principio conductor a este último, el sentido nuevo debe ser el resultado de éste; y no se puede buscar una cosa con la ayuda de esa misma cosa. La búsqueda del sentido de un texto debe realizarse sin referencia a su verdad. La filosofía del siglo XIX hará suyo este postulado de Spinoza y, a pesar de que esta lucha haya perdido actualidad, a Boeckh le parece necesario decir, en su *Encyclopädie und Methodologie der philosophischen Wissenschaften* (1886):

Es totalmente ahistórico prescribir, en la interpretación de las Santas Escrituras, que todo se debe explicar según la *analogia fidei et doctrinae*; aquí la medida que debe guiar la interpretación ni siquiera está firmemente establecida, ya que la doctrina religiosa, nacida de la explicación de las Escrituras, ha asumido formas muy diversas. La



interpretación histórica debe establecer únicamente lo que quieren decir las obras de lenguaje, sin importarle que sea verdadero o falso (págs. 120-121).

Se ve cómo se ha producido un deslizamiento insensible: se empieza por renunciar al uso de un conocimiento previo acerca de la verdad del texto como medio para interpretarlo; se acaba por declarar no pertinente toda pregunta referente a su verdad. Por «verdad» hay que comprender aquí no una adecuación de hecho, de todas maneras imposible de establecer en el caso de la Biblia, sino la verdad humana general, la justicia y la sabiduría. Después de Spinoza, el comentario ya no tendrá que preguntarse: «¿Hablará este texto con exactitud?», sino sólo: «¿Qué dice exactamente?» El comentario mismo se ha vuelto inmanente: cada texto será su propio marco de referencia, a falta de toda trascendencia común, y la tarea del crítico, ajena a todo juicio de valor, se agotará en el esclarecimiento de su sentido, en la descripción de las formas y de los funcionamientos textuales. Por esto, una ruptura cualitativa se establece entre el texto estudiado y el texto del estudio. Si el comentario se preocupara por la verdad, se situaría en el mismo nivel que la obra comentada y los dos tratarían del mismo objeto. Pero la diferencia entre ambos es radical y el texto estudiado se convierte en objeto (un lenguaje-objeto), incorporando el comentario a la categoría del metalenguaje.

Además de la diversidad de los vocabularios, el hecho de que se subraye tal o cual parte del programa contribuye a esconder la unidad de una tradición que domina el comentario de Europa desde hace varios siglos. Lo que viene hoy a la mente, como materialización central de ese proyecto, es la crítica estructural, ya tenga por objeto los temas (exploraciones del imaginario, de las obsesiones conscientes o inconscientes) o el propio sistema expresivo (procedimientos narrativos, figuras, estilo). Pero la crítica histórica y filológica, tal como se practica desde el siglo XIX, es igualmente fiel al proyecto inmanentista, puesto que el sentido de cada texto no puede establecerse sino en relación a su contexto particular, y la tarea del filólogo consiste en explicar ese sentido sin emitir juicio alguno al respecto. Más cercana a nosotros, la crítica de inspiración nihilista (y no ya positivista como la filología), que demuestra que todo es interpretación y que el escritor se empeña en subvertir su propia ideología, se mantiene aún en el ámbito del mismo programa, volviendo más quimérica que nunca toda esperanza de alcanzar la verdad.

Quizás hoy mejor que antes, percibimos lo que está en juego con esta discusión. La reflexión sobre la literatura y la crítica participa en los movimientos ideológicos que dominan la vida intelectual (y no sólo intelectual) en Europa durante lo que se denomina época moderna. Antiguamente se creía en la existencia de una verdad absoluta y común a todos, de un patrón universal (el cual coincidió durante varios siglos con la doctrina cristiana). El derrumbamiento de esta creencia, el reconocimiento de la diversidad y de la igualdad de los hombres,

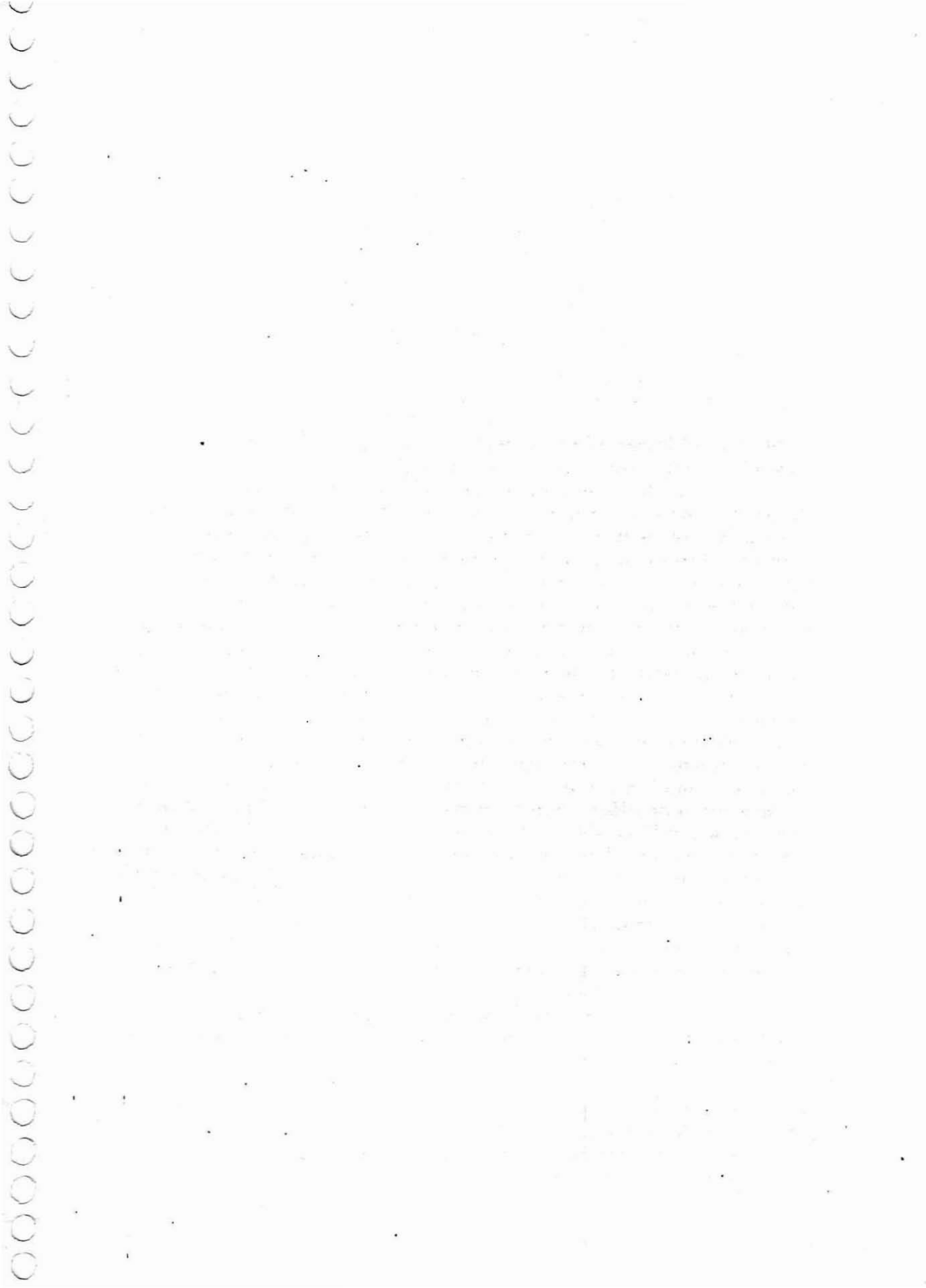
conducen al relativismo, al individualismo y, finalmente, al nihilismo.

Me siento ahora capaz de especificar la naturaleza del pensamiento que busco en la reflexión contemporánea sobre la literatura: mi interés principal abarcará todo lo que permita superar la dicotomía así esbozada. Dicho con mayor exactitud, buscaré en los autores estudiados elementos doctrinarios que cuestionen la estética y la ideología «románticas», sin constituir por ello una vuelta a los dogmas «clásicos».

Este uso de las palabras entre comillas, y en particular de «romántico», la cual utilizaré frecuentemente, exige algunas explicaciones. Existen varias diferencias evidentes entre el sentido dado aquí a este término y el que adquiere cuando designa el movimiento artístico del siglo XIX. Por una parte, en esta palabra incluyo fenómenos e ideas que no han sido asociados con el grupo romántico, tanto del historicismo como del realismo. Por la otra, excluyo del sentido de este término connotaciones que se le atribuyen con frecuencia, especialmente una valorización de lo irracional y la aspiración del artículo a encarnar lo absoluto.

Es sencilla la explicación de la discordia entre el sentido corriente y el sentido de «romanticismo» aquí asumido: hablo de lo que me parece el ideal típico del movimiento más que del fenómeno histórico en sí mismo. El romanticismo histórico y, con mayor razón, el siglo XIX son, en el plano ideológico, conjuntos heterogéneos en los cuales coexisten, formando jerarquías diversas, elementos dispares, incluso contradictorios. Al mismo tiempo insisto en utilizar este término, pues fue ciertamente en un grupo romántico —el primero, el de Jena, que reunía a los hermanos Schlegel, a Novalis, Schelling y otros más— donde las principales ideas de la estética moderna fueron formuladas con originalidad y fuerza.

Cada uno de los capítulos que siguen está construido a partir del mismo modelo: procuro localizar primero lo que el autor estudiado le debe a la ideología romántica; y luego me dedico a los elementos de su pensamiento que, intencionadamente o no, ponen en duda este marco y lo rebasan. El último capítulo tiene un carácter diferente a primera vista, ya que en él me asumo a mí mismo como objeto, tratando al mismo tiempo de recoger los resultados de los capítulos anteriores. Pero esta diferencia es sólo superficial; desde cierto punto de vista, esos otros capítulos narran también mi propia historia: he sido y soy ese «romántico» que trata de pensar la superación del romanticismo mediante el análisis de autores con los cuales me he identificado en forma sucesiva. Así pues, en cada capítulo, el movimiento repetido se compagina con otro, que es gradual, y culmina al final, sin que esta culminación sea por ello una síntesis. Dicho de otro modo, lo que sigue no es más que una —inacabada— novela de aprendizaje.



## EL LENGUAJE POETICO (Los Formalistas rusos)

### I

Mi actitud frente a los Formalistas rusos (utilizo la mayúscula cuando hablo de este grupo particular) ha cambiado en diversas oportunidades, lo cual, después de todo, no es nada sorprendente pues se convirtieron en íntimos para mí hace más de veinte años. La primera impresión consistía en este descubrimiento: se podía hablar de la literatura de forma alegre, irreverente, inventiva; al mismo tiempo, sus textos trataban de aquello de lo que nadie parecía preocuparse y que, sin embargo, yo había creído siempre esencial, de aquello que se designaba, con una expresión algo condescendiente, la «técnica literaria». Fue esta admiración lo que me llevó a buscar texto tras texto (no siempre era fácil) y, luego, a traducirlos al francés. En un segundo momento creí percibir en sus escritos la presencia de un proyecto «teórico», el de la constitución de una poética que, sin embargo, no era forzosamente coherente (y con razón: se trataba de varios autores que habían escrito durante un lapso de quince años) ni se había realizado a fondo; era, pues, un trabajo de sistematización y radicalización el que se imponía. Por último, en el curso de un tercer período, empecé a percibir a los Formalistas como un fenómeno histórico: lo que me interesaba no era tanto el contenido de sus ideas, como su lógica interna y su lugar en la historia de las ideologías. Esta última perspectiva es la que adopto también en esta investigación, limitándola a una pequeña parte de su actividad, a saber, la definición de la literatura o, como ellos más bien dicen, del «lenguaje poético». Pequeña pero compleja: como vamos a darnos cuenta, entre ellos tenía lugar más de una definición de lo poético.

Lo que podríamos llamar la «teoría estándar» del lenguaje poético en los Formalistas rusos aparece de forma explícita desde la primera publicación colectiva del movimiento, la primera de las *Compilaciones sobre la teoría del lenguaje poético* (1916), bajo la pluma de L. Jakubinski, cuya participación en el grupo formalista será marginal, pero que entonces ofrecía una garantía de lingüista a la tesis expuesta por sus amigos; su contribución es, pues, importante. Con un vocabulario en líneas generales lingüístico y desde la perspectiva de la descripción global de los



diferentes usos del lenguaje, Jakubinski plantea las bases de su definición del lenguaje poético:

Debemos clasificar los fenómenos lingüísticos según el objetivo para el cual el emisor utiliza sus representaciones lingüísticas en cada caso particular. Si las utiliza con miras al objetivo meramente práctico de comunicación, se trata del sistema del *lenguaje práctico* (del pensamiento verbal), en el que las representaciones lingüísticas (sonidos, elementos morfológicos etc.) no tienen valor autónomo y sólo son un *medio* de comunicación. Pero podemos pensar en otros sistemas lingüísticos (y existen), en los cuales el objetivo práctico retrocede al segundo plano (aunque puede no desaparecer del todo) y las representaciones lingüísticas adquieren un *valor autónomo* (pág. 16).

La poesía es, precisamente, un ejemplo de estos «otros sistemas lingüísticos». Aún más, ella es su ejemplo privilegiado, de manera que se puede establecer una equivalencia entre «poético» y «de valor autónomo», como demuestra este otro texto de Jakubinski, publicado en la tercera compilación formalista, *Poética*, de 1919:

Es necesario distinguir las actividades humanas que tienen su valor en sí mismas, de las actividades que persiguen objetivos que les son exteriores y que tienen un valor en tanto que medios para obtener tales objetivos. Si llamamos poética la actividad del primer tipo... (pág. 12).

Esto es claro y sencillo: el lenguaje práctico encuentra su justificación fuera de sí mismo, en la transmisión del pensamiento o en la comunicación interhumana; es medio y no fin; es, para emplear una palabra culta, *heterotélico*. El lenguaje poético, al contrario, encuentra su justificación (y así todo su valor) en sí mismo; es su propio fin y no ya un medio; es, pues, autónomo o, mejor, *autotélico*. Esta formulación parece haber seducido a los demás miembros del grupo, pues en sus escritos, en la misma época, se encuentran frases totalmente análogas. Por ejemplo, Chklovski, en su artículo sobre Potebnia (1919), reafirma la idea traduciendo el autotelismo poético en términos de percepción (pero este matiz, como veremos, no es fortuito):

El lenguaje poético se distingue del lenguaje prosaico por el carácter sensible de su construcción. Podemos sentir el aspecto acústico, o el articulatorio, o el *semasiológico*. A veces, lo sensible no es la estructura de las palabras sino su construcción, su disposición (pág. 4).

Y el mismo año, en un libro edificado en torno a Khlebnikov, Jakobson presenta fórmulas destinadas a hacerse célebres, y que siguen siendo perfectamente consonantes con la definición de Jakubinski:

La poesía no es más que un *enunciado que aspira a la expresión*. (...) Si el arte plástico consiste en la configuración del material de representaciones visuales del valor autónomo, si la música consiste en la configuración del material sonoro de valor autónomo, y la coreografía, del material gestual de valor autónomo, entonces la poesía consiste en la configuración de la palabra de valor autónomo, de la palabra autónoma, como dice Khlebnikov (págs. 10-11).

Este objetivo de la expresión, de la masa verbal, que califico como momento único y esencial de la poesía... (pág. 41).

Decir que la poesía es un lenguaje autónomo o autotélico equivale a darle una definición funcional: por lo que hace, más que por lo que es. ¿Cuáles son las formas lingüísticas que hacen posible esta función? ¿En qué reconocemos un lenguaje que encuentra su objetivo (y su valor) en sí mismo? En los trabajos formalistas se propondrán dos respuestas a estas preguntas. Con la primera, respuesta sustancial en cierto modo, se asume de forma literal la afirmación. ¿Qué es un lenguaje que no se refiera a nada que le sea exterior? Es un lenguaje reducido a su sola materialidad, sonidos o letras, un lenguaje que rechaza el sentido. Esta respuesta no es el fruto de una pura deducción lógica; todo lo contrario, es probablemente su presencia previa en el campo ideológico de la época la que lleva a los Formalistas a buscarle una justificación más amplia y a erigir una teoría de la poesía como lenguaje autotélico. Resulta que sus especulaciones teóricas están estrechamente ligadas a la práctica contemporánea de los futuristas, de la que son al mismo tiempo consecuencia y fundamento; y que la parte más extrema de esta práctica es el *zaum*, lenguaje transmental, puro significante, poesía de sonidos y de letras más acá de las palabras. Como se ha visto con Jakobson, no es grande la distancia que separa al *samovitoe slovo* (discurso autónomo) de Khlebnikov (quien sólo practica excepcionalmente el *zaum*) del *samocennoe slovo* (discurso de valor autónomo) de los Formalistas. Comentando retrospectivamente este período, Eikhenbaum tiene, pues, razón al ver en el «lenguaje transmental» la expresión más trabajada de la doctrina autotélica:

La tendencia de los futuristas al «lenguaje transmental» como un despojamiento extremo del «valor autónomo»... («Teorija...», pág. 122)

Unos diez años antes, Chklovski se preguntaba si toda poesía no era en realidad transmental, al no valerse los poetas, la mayoría de las veces, del sentido sino para lograr una «motivación», un enmascaramiento y una excusa:

El poeta no se decide a decir la «palabra transmental»; comúnmente lo transmental se esconde bajo la máscara de un contenido cualquie-

ra, muchas veces engañoso, ilusorio, que obliga a los poetas mismos a admitir que no entienden el sentido de sus versos. (...) Los hechos expuestos nos obligan a preguntarnos si, en el discurso no abiertamente transmental sino simplemente poético, las palabras tienen siempre un sentido, o si esta opinión es solamente una ilusión y el resultado de nuestra falta de atención («O poézii...», págs. 10-11).

Jakobson no pensará de otro modo:

El lenguaje poético tiende, en último caso, hacia la palabra fonética; con mayor exactitud, ya que el objetivo correspondiente está presente, hacia la palabra eufónica, hacia la palabra transmental (pág. 68).

Otros representantes del grupo no llegan hasta esto, pero están de acuerdo en reconocer el valor esencial y, sobre todo, autónomo de los sonidos en poesía. Así Jakubinski:

En el *pensamiento lingüístico versificado*, los sonidos se convierten en el objeto de la atención, revelan su valor autónomo, emergen en el campo claro de la conciencia («O zvukakh...», págs. 18-19).

O Brik:

Cualquiera que sea la manera en que se afronten las interrelaciones de la imagen y el sonido, una cosa es incontestable: los sonidos, las consonancias no son simplemente un apéndice eufónico, sino el resultado de una aspiración poética autónoma (pág. 60).

¿Pero aún será lenguaje un lenguaje que rechaza el sentido? ¿No será borrar el rasgo esencial del lenguaje, sonido y sentido, presencia y ausencia a la vez, el reducirlo al estatuto de puro objeto físico? ¿Y por qué otorgar una atención intransitiva a lo que es sólo ruido? Llevada al extremo, esta respuesta (a la pregunta que se refiere a las formas del lenguaje poético) revela su carácter absurdo: sin duda por esta razón, a pesar de que los Formalistas no lo hayan explicado, pasamos a una segunda respuesta, más abstracta y menos literal, más estructural y menos sustancial, que consiste en decir: el lenguaje poético realiza su función autotélica (es decir, la ausencia de toda función externa) siendo más sistemático que el lenguaje práctico o cotidiano. La obra poética es un discurso superestructurado, donde todo se justifica: gracias a eso lo percibimos en sí mismo, más que remitiendo a un más allá. Para excluir todo recurso a una exterioridad con relación al texto, Eikhenbaum, en un célebre análisis de *El capote* de Gogol (de 1918), recurre a las metáforas de la construcción y del juego, objeto o actividad caracterizados por su coherencia interna y por la falta de finalidad externa:

Ni una sola frase de la obra literaria puede ser, en sí, un «reflejo»

simple de los sentimientos personales del autor, sino que es siempre construcción y juego (pág. 162).

En un estudio publicado en la misma época («Svjaz' priëmov...»), Chklovski reivindica también esta versión estructural del autotelismo: no todo es forzosamente lenguaje transmental en poesía y sobre todo en prosa; pero la prosa narrativa misma obedece a las leyes de combinación de sonidos, a las reglas de construcción responsables de la «instrumentación» fónica.

Los métodos y los procedimientos de composición del «tema» son semejantes y, en principio, idénticos a, por lo menos, los procedimientos de la instrumentación sonora. La obra verbal es una cadena de sonidos, de movimientos articulatorios y de pensamientos (pág. 50).

La afirmación del carácter sistemático de la obra hace, pues, su entrada en la Vulgata, bajo las formulaciones más variadas, desde la de Chklovski:

La obra está enteramente construida. Toda su materia está organizada (*Tretja gabrica*, pág. 99).

Hasta la de Tynianov:

Para analizar este problema fundamental (de la evolución literaria), hay que reconocer primero que la obra literaria es un sistema y que la literatura es igualmente uno. Sólo sobre la base de esta convención se puede construir una ciencia literaria («O literaturnoj...», pág. 33).

De igual modo, Jakobson pasa de una a otra respuesta. Se ha visto ya el papel que le atribuía a la poesía transmental. Pero, en la época de su libro sobre Khlebnikov, recurre también a otras explicaciones. Una de ellas, que ocupa una posición en resumidas cuentas intermedia, está unida en su formulación a las lecciones de Kruszavski. Este último describe sistemáticamente las relaciones lingüísticas recurriendo a la oposición entre semejanza y contigüidad, corriente por entonces, en los trabajos de psicología general; sirviéndose de los términos de «conservador» y «progresista», particularmente cargados de sentido político en Rusia, añade un comienzo de juicio de valor:

Desde cierto punto de vista, el proceso de evolución de la lengua aparece como el antagonismo eterno entre la fuerza progresista, determinada por las relaciones de semejanza, y la fuerza conservadora, determinada por las asociaciones de contigüidad (*Ocherk...*, págs. 116-117).

El razonamiento de Jakobson se desarrolla a partir de ahí de la



siguiente manera: el heterotelismo del lenguaje cotidiano se adapta bien a las relaciones de contigüidad (desde luego arbitrarias) entre significante y significado; el autotelismo del lenguaje poético se favorecerá por las relaciones de semejanza (motivación del signo); por añadidura, se ha pasado de «progresista» a «revolucionario», lo que, en el contexto de la época, permite a cada uno de los términos, «poesía» y «revolución», infundir en el otro una luz positiva:

En los lenguajes emotivo y poético, las representaciones verbales (tanto fonéticas como semánticas) concentran sobre ellas mismas una mayor atención, el lazo entre el aspecto sonoro y la significación se vuelve más estrecho, más íntimo, y, en consecuencia, el lenguaje se vuelve más revolucionario, ya que las asociaciones habituales de contigüidad retroceden al segundo plano (pág. 10).

La asociación mecánica por contigüidad entre el sonido y el sentido se da tanto más rápidamente, cuanto más habitual sea. De ahí el carácter conservador del lenguaje cotidiano. La forma de la palabra muere rápidamente. En poesía, el papel de la asociación mecánica está reducido al mínimo (pág. 41).

Esta sustitución de las asociaciones de contigüidad por las asociaciones de semejanza (lo que abarca, aparentemente, la relación «más estrecha, más íntima» entre sonidos y sentidos) es de hecho un esfuerzo del carácter sistemático del discurso, ya que la contigüidad no es más que otra denominación de lo arbitrario, o de la convención no motivada. Pero, en su mismo texto, Jakobson también considera otra forma de motivación, no ya entre significante y significado (motivación de alguna manera vertical), sino entre una palabra y la otra, en la cadena del discurso (motivación «horizontal»); ésta, una vez más, va en el sentido del autotelismo que define el enunciado poético: «No se percibe la forma de una palabra a menos que se repita en el sistema lingüístico» (pág. 48). Esta última manera de ver las cosas es la que se convertirá en el credo de Jakobson cuarenta años más tarde, y sólo se perciben diferencias terminológicas entre el enunciado de 1919 y aquellos más célebres que datan de los años sesenta. Por una parte, el lenguaje poético se define por su autotelismo:

El objetivo (*Einstellung*) del mensaje en cuanto tal, el acento puesto en el mensaje por su propia cuenta, es lo que caracteriza la función poética del lenguaje («Lingüística y poética»).

Por otra parte, el autotelismo se manifiesta por esa forma particular de la super-estructura que es la repetición:

La función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación.

En todos los niveles del lenguaje, la esencia del artificio poético consiste en periódicas reiteraciones («Gramatical parallelism...»)

Tal es la primera concepción formalista del lenguaje poético, primera no en el tiempo sino más bien en el orden de importancia. ¿Será una concepción original? Jamás se ha ignorado la filiación que lleva a los futuristas rusos. Pero es ésta una correspondencia inmediata que, más que revelar, enmascara el verdadero arraigo ideológico de las teorías formalistas. Sin embargo, Jirmunski lo había indicado desde los inicios de los años veinte (en «Zadachi poetiki»): el marco de la doctrina formalista del lenguaje poético es el esteticismo kantiano y, tendríamos que añadir, su elaboración posterior en la época del romanticismo alemán. La idea del autotelismo como definición de lo bello y del arte viene en línea recta de los escritos estéticos de Karl Philipp Moritz y de Kant; la solidaridad misma entre autotelismo y una mayor sistematicidad está ahí abiertamente articulada, al igual que la que existe, por lo demás, entre autotelismo y valor de los sonidos. Ya en su primer escrito estético (de 1785), Moritz declara que la ausencia de finalidad externa debe ser compensada, en arte, por una intensificación de la finalidad interna:

Si un objeto debe producir en mí placer, hay que situar en el objeto mismo la utilidad o el fin externo cuando carece de ellos; o entonces: *debo encontrar en las partes aisladas de ese objeto tanta finalidad que olvido preguntarme: ¿Pero para qué sirve entonces su totalidad?* Para decirlo en otras palabras: frente a un objeto bello debo sentir placer únicamente por él mismo; con ese motivo, la ausencia de finalidad externa tiene que compensarse mediante una finalidad interna; el objeto tiene que ser algo acabado en sí mismo (*Schriften...*, pág. 6).

Lo mismo dice Schelling: la pérdida de función externa se paga con el precio de un aumento de la regularidad interna:

La obra poética (...) sólo es posible a través de una separación del discurso con el cual se expresa la obra de arte, de la totalidad del lenguaje. Pero esta separación, por una parte, y ese carácter absoluto, por la otra, no son posibles si el discurso no contiene en sí mismo su propio movimiento independiente y, por consiguiente, su tiempo, como los cuerpos del mundo; así se separa de todo lo demás, al obedecer a una regularidad interna. Desde el punto de vista externo, el discurso se mueve libremente y de manera autónoma; sólo en sí mismo está ordenado y sometido a la regularidad (*Philosophie der Kunst*, págs. 635-636).

De igual modo, August Wilhelm Schlegel justifica con razón las repeticiones fónicas (las coacciones métricas del verso) por la necesidad de afirmar el carácter autónomo del discurso poético:

Cuanto más prosaico resulta un discurso, más pierde su acentuación musical y no hace sino articularse con sequedad. La tendencia de la poesía es exactamente inversa y, por consiguiente, para anunciar que es un discurso que tiene su fin en sí mismo, que no sirve a ningún asunto exterior y, que por lo tanto, intervendrá en una sucesión temporal determinada en otra parte, debe formar su propia sucesión temporal. Sólo así el oyente será extraído de la realidad y devuelto a una serie temporal imaginaria, sólo así percibirá una subdivisión regular de las sucesiones, una medida en el discurso mismo; de ahí ese fenómeno maravilloso cuando, usada como puro juego, en su manifestación más libre, la lengua se deshace voluntariamente de su carácter arbitrario, que domina por otro lado categóricamente, y se somete a una ley aparentemente ajena a su contenido. Esta ley es la medida, la cadencia, el ritmo (*Vorlesungen...*, págs. 103-104).

Nos podríamos preguntar si los Formalistas eran conscientes de esta filiación. Aunque la respuesta fuera negativa, no tendría mayor importancia, ya que podían estar impregnados de las ideas románticas sin tomarlas de su fuente, recibéndolas por medio de los simbolistas franceses o rusos. De esa manera, podemos permanecer escépticos respecto a las declaraciones de Jakobson cuando, en 1933, niega las asimilaciones que le parecen abusivas:

Parece que esta escuela (formalista) (...) defiende el arte por el arte y sigue los pasos de la estética kantiana. (...) Ni Tynianov, ni Mukarovski, ni Chklovski, ni yo, predicamos que el arte se basta a sí mismo («¿Qué es la poesía?»).

Pero, de hecho, los primeros escritos de Jakobson, precisamente, contienen dos nombres clave: el de Mallarmé y el de Novalis. Ahora bien, la estética del primero es sólo una versión radical de la doctrina romántica; mientras que el segundo es uno de sus principales autores... En un texto posterior, Jakobson evoca de esta manera la influencia de Novalis que él mismo había experimentado:

Pero aún más temprano [que 1915, año en que lee a Husserl], hacia 1912 [es decir, a la edad de dieciséis años], como estudiante, cuando había escogido decididamente el lenguaje y la poesía como objeto de investigaciones futuras, me encontré con los escritos de Novalis y me quedé fascinado para siempre al descubrir en él, como al mismo tiempo en Mallarmé, la unión inseparable del gran poeta con el profundo teórico del lenguaje. (...) La escuela llamada del Formalismo ruso vivía su periodo de germinación antes de la primera guerra mundial. La discutida noción de *autorregulación* (*Selbstgesetzmissigkeit*) de la forma, para hablar como el poeta, ha experimentado en ese movimiento una evolución, desde las primeras tomas de posición mecanicistas hasta una concepción auténticamente dialéctica. Esta última encontraba ya en Novalis, en su célebre «Monólogo», una

incitación plenamente sintética que, desde un principio, me había embelesado y llenado de asombro («Nachwort», págs. 176-177).

Filiación no significa identidad, y es cierto que ni A.W. Schlegel ni Novalis hubieran podido escribir los análisis gramaticales que Jakobson consagró a la poesía, ni tampoco Baudelaire, al cual Jakobson hace gustosamente referencia en sus escritos más tardíos. Resulta que la opción ideológica (la definición del lenguaje poético) que los Formalistas comparten con los románticos no basta para caracterizar plenamente su trabajo; no es indiferente saber que Novalis escribe fragmentos poéticos y Jakobson artículos en las revistas especializadas. Sin embargo, esa concepción particularmente popular de los Formalistas de ninguna manera les pertenece en exclusiva y, por ella, quedan enteramente dependientes de la ideología romántica.

## II

Pero esta concepción del lenguaje poético no es la única y ni siquiera del todo la primera en la historia del Formalismo ruso. Si nos detenemos en la primera publicación teórica de Chklovski, «Voskresenie slova» [La resurrección de la palabra], con fecha de 1914, por lo tanto anterior a la constitución del grupo, nos encontramos con una curiosa mezcla de la doctrina precedentemente expuesta con otra, cuya diferencia Chklovski no parece percibir pero que en realidad sólo puede armonizarse con la primera con la mayor dificultad.

Por una parte, pues, Chklovski escribe:

Si queremos crear una definición de la percepción *poética* y en general *artística*, nos toparemos sin duda con esta definición: la percepción *artística* es aquella en la cual se experimenta la forma (quizá no sólo la forma sino necesariamente la forma) (págs. 2-4).

El tono general nos resulta muy conocido; sin embargo, se percibe también un matiz que estaba presente igualmente en los textos mencionados con anterioridad y que parece ser la contribución personal de Chklovski a la doctrina profesada colectivamente: en lugar de describir la obra de arte misma, o el lenguaje poético, Chklovski se interesa siempre por el proceso de su percepción. No es el lenguaje el que es autotético, es su recepción por el lector o el oyente.

Ahora bien, por otra parte, Chklovski nos entrega también incidentalmente otra definición del arte que, como veremos, está igualmente ligada a la percepción; pero que renuncia, en cambio, al autotelismo: «La sed de lo concreto, que constituye el alma del arte (Carlyle), exige el cambio» (pág. 4). Carlyle, ya se sabe, no es más que otro vulgarizador de las ideas románticas, y su concepción del arte deriva de la de Schelling: es la síntesis de lo infinito con lo finito, la encarnación de la abstracción

en formas concretas. Así, pues, no hemos dejado la tradición romántica. Pero es quizás a otro lugar común de la época al que se refiere implícitamente Chklovski (sobre todo si se toma en consideración su insistencia en la percepción): el que populariza la estética del impresionismo. El arte renuncia a la representación de las esencias y se dedica a la de las impresiones, de las percepciones; sólo existen visiones individuales de los objetos, no objetos en sí; la visión constituye el objeto, renovándolo. Estamos aquí aún más cerca de los principios relativistas e individualistas de esta ideología.

Sea lo que sea, Chklovski no parece advertir en modo alguno que esta función del arte (renovar nuestra percepción del mundo) no puede asimilarse al autotelismo o ausencia de función externa, igualmente característica del arte, y sigue planteando ambas simultáneamente en los textos de los años siguientes. La ausencia de articulación es particularmente sorprendente en «El arte como procedimiento», donde se introducirá el famoso concepto de *ostranenie*, o distanciamiento. Pues volvemos a encontrar aquí los ejemplos ya mencionados en «Voskrezenie slova» [La resurrección de la palabra] de un lenguaje poético «distante» o «extraño» (el búlgaro antiguo en Rusia, Arnaut Daniel, la *glosa* de Aristóteles, etc.), seguidos por estas afirmaciones:

Así el lenguaje de la poesía es un lenguaje difícil, complicado, lento. (...) Así, desembocamos en la definición de la poesía como discurso disminuido, oblicuo (págs. 21-22).

La primera concepción del lenguaje poético está, pues, muy presente. Pero al lado de ésta, a veces hasta encajada dentro de ella, se encuentra también la segunda, que carga de hecho con la insistencia de su autor. Chklovski escribe, pues, respecto a la primera concepción, de una manera perfectamente incoherente:

La imagen poética es un medio para intensificar la impresión. (...) La imagen poética es una de las maneras de crear una impresión más fuerte. Como tal (...), es igual a todas las maneras que utilizamos para aumentar la sensación de la cosa (las palabras o hasta los sonidos de la obra pueden igualmente ser cosas) (págs. 9-10).

Se ve aquí cómo el paréntesis trata de reconciliar las dos vertientes de la doctrina: se halla de nuevo la doctrina del autotelismo artístico ¡a condición de olvidar que el arte es diferente del resto del mundo! ¿Pero puede ser la imagen-«manera» idéntica a la imagen-«cosa», el «medio» al «fin»? O también:

La finalidad de la imagen no es la de aproximar su significado a nuestro entendimiento, sino la de crear una percepción particular del objeto, de crear su «visión» y no su «reconocimiento» (pág. 18).

La oposición lenguaje poético/lenguaje práctico queda igualmente resuelta y simplificada; ya no opone, sin embargo, autotelismo a heterotelismo, sino lo concreto a lo abstracto, lo sensible a lo inteligible, el mundo al pensamiento, lo particular a lo general. A veces, Chklovski logra asumir las dos posiciones dentro de una misma frase, como en este fragmento central de su ensayo:

Para devolver la sensación de la vida, para sentir el objeto, para que la piedra sea piedra, existe lo que se llama el arte. La finalidad del arte es la de dar una sensación de objeto como visión y como reconocimiento; el procedimiento del arte es el procedimiento de distanciamiento y el procedimiento de la forma difícil, que aumenta la dificultad y la duración de la percepción, ya que el proceso de percepción en arte tiene su fin en sí mismo y debe ser prolongado; el arte es una manera de experimentar el devenir del objeto, lo que ya ha alcanzado su fin no le interesa al arte (pág. 13).

Hasta la palabra «distanciamiento», nos encontramos en la segunda concepción formalista; a partir de ahí, y hasta el punto y coma, volvemos a la primera, a menos que el arte se conciba como un aparato de percepción, que no ha de percibirse en sí mismo. Si el proceso de percepción se vuelve un fin en sí (gracias a la dificultad de la forma), el objeto no se percibe más sino menos; si el distanciamiento revela la definición del arte, el proceso de percepción es imperceptible, es el objeto lo que se ve, como por primera vez...

Chklovski no nos da indicio alguno de que sea consciente de las dificultades que ha planteado. Sólo encontramos, a mi entender, una tentativa de articular las dos concepciones; ésta aparece en el estudio de Jakobson, más de quince años después, «¿Qué es la poesía?» Hacia el fin de su escrito, Jakobson presenta una especie de resumen de la posición formalista y aborda también la definición del lenguaje poético, o de la poeticidad:

¿Pero cómo se manifiesta la poeticidad? En cuanto la palabra es experimentada como palabra y no como simple representante del objeto nombrado ni como explosión de emoción. En cuanto las palabras y su sintaxis, su sentido, su forma externa e interna no son indicios indiferentes de la realidad, sino que poseen su propio peso y su propio valor (pág. 124).

Hasta aquí se trata de una versión muy pura de la primera concepción formalista, la del autotelismo. Pero la frase siguiente nos hace cambiar de perspectiva:

¿Por qué es esto necesario? ¿Por qué se tiene que subrayar que el signo no se confunde con el objeto? Porque al lado de la conciencia inmediata de la identidad entre el signo y el objeto ( $A$  es  $A_1$ ), la

conciencia inmediata de la ausencia de esta identidad (A no es A<sub>1</sub>) es necesaria; esta antinomia es inevitable, pues sin contradicción no hay juego de conceptos, no hay juego de signos, la relación entre el concepto y el signo se vuelve automática, el curso de los acontecimientos se interrumpe, la conciencia de la realidad muere. (...) La poesía nos protege del automatismo, del embotamiento que amenaza nuestra fórmula del amor y del odio, de la rebeldía y de la reconciliación, de la fe y de la negación (págs. 124-125).

Se podría interpretar este razonamiento con el espíritu de la semántica general, al estilo de Korzybski: la relación automática entre palabras y cosas es nefasta para ambas, ya que las sustrae de la percepción y sólo favorece la intelección. Al romper el automatismo, se gana en ambos terrenos: se perciben las palabras como palabras pero, a causa de esto, también los objetos en tanto que objetos, como lo que son «realmente», fuera de todo acto de nominación...<sup>1</sup>

Sabemos que la palabra y la idea de distanciamiento tienen mucho éxito; sobre eso volveremos. No obstante, no es seguro que la función del distanciamiento sea muy importante en el interior mismo de la producción formalista. Es cierto que Chklovski se refiere a ella constantemente. Pero, en las exposiciones sistemáticas (por ejemplo, «teorija formal'nosgos metoda» [Teoría del método formal] de Eikhenbaum, o «Teoría de la literatura» de Tomachevski, que datan ambas de 1925), el procedimiento de distanciamiento es mencionado sin más; no es en absoluto la definición del arte; Tomachevski, por ejemplo, describe el distanciamiento como «un caso particular de la motivación artística» (pág. 153). ¿Cuál hubiera sido el puesto del distanciamiento en el sistema estético de los Formalistas? Podríamos imaginar, en primer lugar, como lo deseaba Chklovski, que constituya la definición misma del arte. Pero, aunque el origen de esta segunda concepción del lenguaje poético sea todavía romántico, la forma que reviste en la época le hace entrar en contradicción directa con la primera concepción: ésta niega toda función externa, aquélla reivindica una. La relación con el mundo exterior, rechazada como «imitación» de la estética romántica, vuelve aquí en

1. Encontramos una asimilación muy comparable, diez años más tarde, en Maurice Blanchot, para quien la percepción del lenguaje como cosa también lleva a la percepción de las cosas como tales: «El hombre deja de ser el paso efímero de la no-existencia para volverse una bola concreta, un macizo de existencia; el lenguaje, abandonando ese sentido que únicamente quería ser, busca volverse insensato. Todo lo que es físico desempeña el rol principal: el ritmo, el peso, la masa, la figura, y luego el papel en el cual se escribe, el trazo de la tinta, el libro. Sí, por suerte, el lenguaje es una cosa: es la cosa escrita, un trozo de corteza, un pedazo de roca, un fragmento de arcilla donde subsiste la realidad de la tierra. La palabra actúa, no como una fuerza ideal sino como una fuerza oscura, como un hechizo que constriñe las cosas, las hace realmente presentes fuera de ellas mismas» (*La part du feu*, 1949, pág. 330).



una relación más instrumental: el arte como revelación (y ya no imitación) del mundo.

En segundo lugar, se podría retener la insistencia continua de Chklovski respecto al proceso de percepción, y ver en esta idea el esbozo de una teoría de la lectura. Pero en esta forma la idea está igualmente en contradicción con la gran corriente de la práctica formalista. El objeto de los estudios literarios según los Formalistas —al respecto están todos de acuerdo— son las obras mismas, no las impresiones que éstas dejan en los lectores. Por lo menos en teoría, los Formalistas separan el estudio de la obra y el de su producción o su recepción, y reprochan constantemente a sus predecesores el ocuparse de lo que sólo son circunstancias o, más concretamente, impresiones. Una teoría de la lectura no puede introducirse sino de contrabando en la doctrina formalista.

Finalmente, en tercer lugar, el distanciamiento podría servir de base a una teoría de la historia literaria. Será el sentido que tomará en los escritos de Chklovski, Jakobson o Tomachevski desde los comienzos de los años veinte; da nacimiento a la idea del ciclo automatización-denudación del procedimiento, o señala la metáfora de la herencia transmitida (cada época convierte en canónicos textos juzgados marginales en la época anterior). Pero si se toma la noción en sentido estricto, sólo se puede aplicar a un número bastante limitado de casos; para generalizarla hay que modificar su sentido, y es lo que sucederá con los escritos de Tynianov, llevándonos así a una tercera concepción del lenguaje poético.

### III

Antes de llegar a este punto, hay que recordar en qué consiste la actividad concreta de los Formalistas, y preguntarse en qué medida corresponde ésta a tal o cual parte de su programa. El grueso de sus publicaciones no está consagrado a la elaboración de un sistema estético, original o banal, ni a una interrogación sobre la esencia del arte; lamentémoslo o no, es preciso constatarlo: los Formalistas no son «filósofos». Por el contrario, se multiplican los trabajos sobre diferentes aspectos del verso (Brik, Jakobson, Tynianov), sobre la organización del discurso narrativo (Eikhenbaum, Tynianov, Vinogradov), sobre las formas de composición de la historia (Chklovski, Tomachevski, Reformatzki, Propp) y así sucesivamente.

Se podría decir, pues, a primera vista, que existe una distancia entre lo que yo llamaba la «primera concepción» del lenguaje poético y el trabajo concreto de los Formalistas, en la medida en que no se comprende muy bien por qué es necesaria la hipótesis inicial para los trabajos que siguen. Sin embargo, mirando más de cerca, se descubre que estos trabajos son posibles (sin ser propiamente provocados) por el postulado original. La fórmula un poco abstracta y hueca de los románticos, según



la cual la obra de arte debe percibirse en sí misma, y no según otra cosa, se volverá, no afirmación doctrinal sino razón práctica que llevará a los Formalistas —a los eruditos, pues, más que a los lectores— a percibir la obra misma; a descubrir que tiene un ritmo que hay que aprender a describir; narradores que hay que saber diferenciar; métodos narrativos, universales y sin embargo variados hasta el infinito. En otras palabras, su punto de partida en la estética romántica les permite comenzar a practicar, y en eso son verdaderos inventores, una nueva *ciencia de los discursos*. No es que, a diferencia de otros críticos literarios, digan la verdad ahí donde éstos sólo emitían opiniones —ello sería una ilusión— sino que reanudan el proyecto, planteado por la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles, de una disciplina cuyo objeto son las formas del discurso y no las obras particulares. En este encuentro de la tradición aristotélica con la ideología romántica reside incluso la originalidad del movimiento formalista, explicándose así su preferencia por los artículos especializados sobre fragmentos poéticos.

Eikhenbaum se mostrará particularmente sensible a este rasgo característico del Formalismo, y acude a él constantemente en su «Teorija formal'nogo metoda» [Teoría del método formal]:

Para los «formalistas», la única cuestión de principio no concierne a los métodos de los estudios literarios sino a la literatura en calidad de *objeto* de estudio. (...) Lo que nos caracteriza no es el «formalismo» como teoría estética, ni la «metodología» como sistema científico acabado, sino sólo la aspiración de crear una ciencia literaria autónoma sobre la base de los rasgos específicos del material literario (págs. 116-117).

Estaba perfectamente claro, hasta para las personas exteriores al Opōz, que la esencia de nuestro trabajo no consistía en el establecimiento de un «método formal» inmutable, sino en el estudio de las propiedades específicas del arte verbal; que se trata no del método sino del objeto de estudio (pág. 114).

Lo que caracteriza al Formalismo es un objeto, no una teoría. En un sentido, Eikhenbaum tiene razón: no dispone de método particular alguno y la terminología misma cambia con los años. Pero lo que caracteriza una escuela crítica no es nunca un método (esto es una ficción dedicada a atraer discípulos), sino la manera de construir el objeto de estudio: los historiadores de la generación anterior incluían las relaciones con el texto ideológico y dejaban de lado el análisis interno de la obra; los Formalistas hacen todo lo contrario. Ahora bien, es evidente que para Eikhenbaum, quien ilustra aquí la actitud positivista, esta elección permanece perfectamente transparente, invisible. Por esta razón, por lo demás, no hay jamás en los Formalistas una respuesta a la pregunta: «¿Qué debe hacer la crítica?» Contestarían, con toda inocencia: describir la literatura (como si ésta existiera en estado fácticamente bruto).

Pero volvamos al objeto de los estudios literarios, tal como lo percibe Eikhnenbaum. Este objeto es «la literatura como serie de rasgos específicos», «las propiedades específicas del arte verbal». ¿De qué especificidad se trata? Para que se justifique la creación de una nueva disciplina, esta especificidad tendría que ser de la misma naturaleza en todas las instancias de lo que se reconoce como perteneciente a la literatura. Ahora bien, el atento análisis de las «obras en sí mismas» —hecho posible por la hipótesis de la especificidad literaria— va a revelar a los Formalistas que dicha especificidad no existe; o, con mayor exactitud, que no tiene existencia universal o eterna; la tiene únicamente en la medida en que esté circunscrita tanto histórica como culturalmente; y que, por esto, la definición mediante el autotelismo es indefendible. Paradójicamente, son precisamente sus presupuestos románticos los que llevarán a los Formalistas a conclusiones antirrománticas.

Se halla por primera vez esta constatación en el estudio de Tynianov «Literaturnyj fakt» [El hecho literario] que data de 1924. Tynianov observa primero:

Mientras que una *definición* firme de la *literatura* se vuelve cada vez más difícil, cualquier contemporáneo nos señalará con el dedo lo que es un *hecho literario*. (...) El contemporáneo, que ha presenciado una o dos o hasta más revoluciones literarias, al envejecer notará que, en su tiempo, semejante acontecimiento no era un hecho literario, mientras que ahora ha llegado a serlo; e inversamente (pág. 9).

Y concluye:

El hecho literario es heteróclito, y en ese sentido la literatura es una serie que evoluciona con solución de continuidad (pág. 29).

Es evidente la generalización que ha tenido que sufrir el concepto de distanciamiento para llevar a la nueva teoría literaria de Tynianov (¿será un azar que su estudio esté dedicado a V. Chklovski?). El distanciamiento no es más que un ejemplo de un fenómeno más amplio, que es la historicidad de las categorías que usamos para distinguir los hechos de cultura: éstos no existen en lo absoluto, a la manera de las sustancias químicas, sino que dependen de la percepción de quienes los utilizan.

Volviendo al mismo tema en «Sobre la evolución literaria» (1927), Tynianov es todavía más claro:

La existencia del hecho *literario* depende de su cualidad diferencial (es decir, de su correlación con la serie, sea literaria, sea extraliteraria), en otras palabras, de su función. Lo que es hecho literario en una época será en otra un hecho cotidiano de palabra común, y a la inversa, en relación con el sistema literario entero en que evoluciona el mismo hecho. Así, una carta amistosa de Derjavine es un hecho de la vida cotidiana, mientras que en la época de Karamzine y de Puchkin

la carta amistosa es un hecho literario. Véase la literalidad de las memorias y de los diarios íntimos en un sistema literario, y su extraliteralidad en otro (pág. 35).

La «automatización» y el «distanciamiento» aparecen aquí como ilustraciones particulares del proceso de transformación de la literatura considerada como una totalidad.

Las consecuencias de esta tesis son estremecedoras para la doctrina formalista. En efecto, equivale a afirmar la inexistencia de lo que Eikhenbaum consideraba como la garantía de la identidad del Formalismo: el objeto de sus estudios, es decir, la especificidad (transhistórica) de la literatura. Dos reacciones, por lo demás contradictorias, pueden registrarse en los otros miembros del grupo. La primera es la de Eikhenbaum, en *Moj vremennik* [Mi periódico], en 1929; consiste en una adhesión total, tanto en el nivel de los ejemplos como en el nivel de las conclusiones:

Así, en algunas épocas el diario y hasta la vida cotidiana de una sala de redacción tienen el significado de un hecho literario, mientras que en otras son las sociedades, los círculos, los salones los que adquieren el mismo significado (pág. 55).

El hecho literario y el período literario son nociones complejas y cambiantes, en la medida en que son igualmente cambiantes las relaciones de los elementos que contribuyen a la literatura, así como sus funciones (pág. 59).

Nada se dice, en cambio, sobre la manera en que esta idea se articula con las afirmaciones anteriores de Eikhenbaum.

Jakobson, por su parte, no parece estar impresionado por estas nuevas declaraciones. En «¿Qué es la poesía?», se contenta con aislar un núcleo firme en el seno de la inestabilidad general; restringe así un poco el campo de aplicación de sus tesis pero no modifica su contenido.

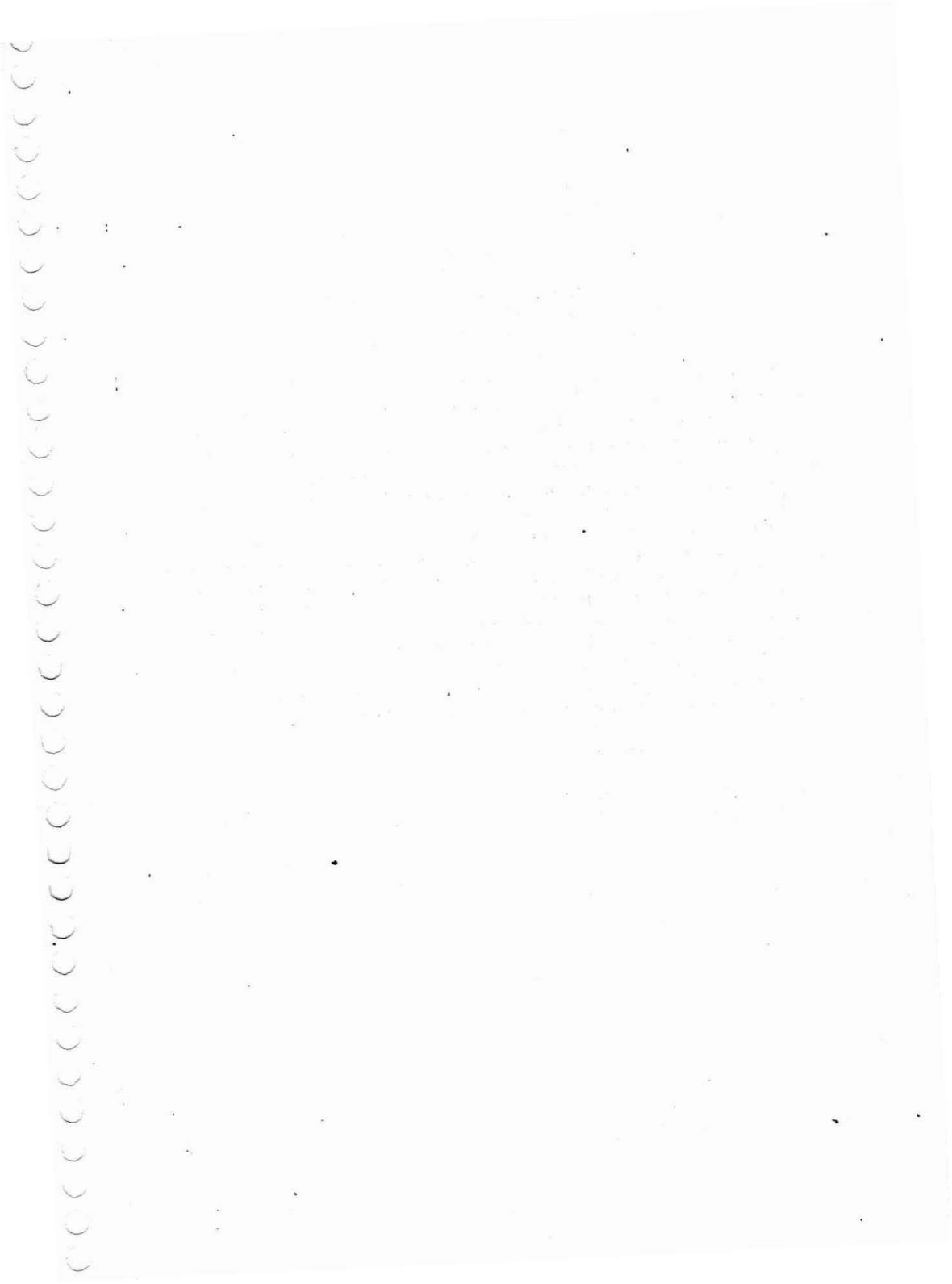
Ya he dicho que el contenido de la noción de *poesía* era inestable y variaba con el tiempo, pero la función poética, la *poeticidad*, como han subrayado los Formalistas, es un elemento *sui generis*, un elemento que no se puede reducir mecánicamente a otros elementos (pág. 123).

Los trabajos de Jakobson de los años sesenta atestiguan siempre su convicción de que es posible obtener una definición lingüística (y transhistórica), si no de la poesía, por lo menos de la función poética.

La tesis de Tynianov es rica en implicaciones radicales. En realidad, ya no deja espacio para un conocimiento autónomo de la literatura, sino que conduce hacia dos disciplinas complementarias: una ciencia de los discursos, que estudia las formas lingüísticas estables pero que no puede nombrar la especificidad literaria; una historia, que explicita el nombra-

miento de la noción de literatura en cada época dada, relacionándose con otras nociones del mismo nivel. Esta tercera concepción del lenguaje poético es, en realidad, una demolición de la noción misma: en su lugar aparece el «hecho literario», categoría histórica y no ya filosófica. Tynianov despoja la literatura de su puesto excepcional, considerándola no ya en oposición sino en relación de intercambio y de transformación con los otros géneros del discurso. Es la estructura misma del pensamiento lo que modifica: en lugar del gris cotidiano y de la estrella poética, se descubre la pluralidad de las maneras de hablar. De golpe, la ruptura inicial, la que hay entre un lenguaje que habla del mundo y un lenguaje que habla de sí mismo, queda abolida, y nos podemos formular, en términos nuevos, la problemática de la verdad en literatura.

En lo que concierne a la definición misma de la literatura, no se puede sino calcular las consecuencias que los Formalistas hubieran extraído de ese espectacular vuelco. Una de las vías posibles hubiera sido la de un historicismo radical —tan radical como lo era hasta entonces su formalismo—, que hubiera llevado a eliminar completamente el problema; no se hubiera abandonado, pues, el marco conceptual romántico. Otra hubiera permitido buscar una nueva definición, justificándose no por el parentesco real de todos los fenómenos considerados literarios, sino por su propio valor explicativo. Pero nada de todo esto se llevará a cabo: la represión política hostiga al grupo a finales de los años veinte, y todas las preguntas debatidas por éste se vuelven tabú, en la URSS, durante varios decenios. La única lección positiva de este fin violento de la reflexión formalista es que la literatura y la crítica no encuentran, con toda evidencia, su fin en sí mismas: de otro modo, el Estado no se hubiera molestado en reglamentarlas.





## EL RETORNO DE LO EPICO (Döblin y Brecht)

Al cambiar de país, pasando de Rusia a Alemania, cambio también de género: ya no son críticos los que quisiera estudiar aquí, sino dos escritores: Alfred Döblin y Bertolt Brecht. La diferencia es enorme: mis dos autores no se preocupan en absoluto por la crítica literaria, ni por lo que es, ni por lo que debe ser; tampoco se proponen describir, de manera imparcial, y hasta científica, lo que la literatura es. Lo que les interesa es cómo la literatura puede o incluso *debe* ser: escriben justificaciones teóricas, al margen de su práctica literaria, para defenderla o promoverla; son programas de acción (literaria) cuya eficacia es su única medida, y no disertaciones que aspiren a la verdad. Ahora bien, sin duda soy injusto con los profesionales contemporáneos de la teoría literaria en Alemania, pero encuentro en estos escritos polémicos, en estos manifiestos, un elemento de reflexión que me interesa más que lo demás; éstos son, por consiguiente, los que me propongo leer aquí.

Soy injusto con la crítica profesional y corro peligro de serlo igualmente con estos dos autores, pues renuncio a toda consideración global de su obra (que estaría fuera de lugar en el presente contexto) para preocuparme únicamente por un solo punto de doctrina, el evocado por el término «épico», que ellos utilizan para designar su propia producción. Lo que me interesa aquí no es la verdad de esta proclamación (¿eran realmente épicas estas obras?) ni, desde otro punto de vista, su legitimidad (¿hubiera usado, un buen historiador de la literatura, dicho término con ese sentido?), sino únicamente su sentido. ¿Qué se pretendía decir, en rigor, al reivindicar el calificativo de «épico» para determinado drama o determinada novela?

### I

Alfred Döblin usa la palabra «épico» en un sentido muy particular desde 1928, en una conferencia titulada «Schriftstellerei und Dichtung», palabras que se podrían traducir por «Escribimiento y Poesía».\* La

\* La palabra «Ecrivance», utilizada por Todorov para traducir «Schriftstellerei», no tiene equivalente en español. Como traduce no un resultado sino el

oposición que designan ambos términos es de las más familiares para el que la lea en el contexto de la doctrina estética del romanticismo, a pesar de que Döblin la presente como una innovación. En efecto, se trata de oponer la actividad utilitaria del escritor, subordinada a fines exteriores, a la actitud intransitiva del poeta, que sólo se preocupa por los intereses propios del arte mismo. Veamos de entrada los libros de la primera categoría:

Por regla general, tienen un cierto fin práctico: distraer y además alcanzar algo ético, según lo que el autor se imagine ser lo ético; o bien quieren servir de propaganda política, o quieren actuar de manera crítica sobre la sociedad e instruir; o simplemente quieren ser el lugar donde el pobre autor pueda vaciar su corazón, convirtiéndose de esa manera en el excusado literario para exhibicionistas, el WC literario (pág. 93).

Se observa que Döblin estigmatiza tanto la función «impresiva» o didáctica como la función expresiva del arte. Veamos ahora el otro término:

La poesía está en oposición tajante con el escribimiento racional, subordinado a fines exteriores. (...) La obra poética tiene también sus fines, que actúan sobre la vida y sobre los hombres, pero que son los fines específicos, muy complejos y muy actuales, de la poesía (pág. 94).

La oposición es perfectamente tradicional, pese a lo que piense Döblin. Lo que resulta serlo menos es que la emplea en alternancia con otra pareja de términos, designando esta vez géneros literarios, a saber «novela» y «epopeya». Semejante uso tiende a confundir. Por una parte, porque «épico» se vuelve sinónimo de «poético» y porque Homero, Dante y Cervantes serán señalados como los más grandes representantes del arte épico: es decir, un autor de epopeyas, un poeta y... un novelista. Por otra parte la novela, culminación para los románticos de su nueva estética, se convierte para Döblin en la encarnación de su opuesto: para él, la novela se sitúa del lado del escribimiento, no de la poesía. Por consiguiente es la obra épica la que estará dotada, a los ojos de Döblin, de las características atribuidas por Friedrich Schlegel o Novalis a la novela, y en particular, de la intransitividad. Y cualquiera que sea el punto de vista escogido por el investigador, esta última siempre acaba apareciendo. Dentro de la fábula, cada elemento guarda su autonomía, en vez de someterse a un punto culminante único, como en la novela (Döblin reproduce aquí la interpretación de la oposición épico/dramático, tal como la practica Schiller):

---

movimiento mismo del hecho escrito, hemos escogido el neologismo «Escribimiento», con un sufijo apropiado para reproducir el sentido y el matiz de dicha palabra. [T.]

En la obra épica, la acción avanza fragmento a fragmento, por aglutinación. Tal es la oposición épica. Se opone al desarrollo del drama, al desarrollo a partir de un punto. (...) En una buena obra épica, los personajes aislados o los episodios individuales extraídos del conjunto se mantienen con vida; mientras que la novela del escribimiento desaparece con su tensión aguda (págs. 96-97).

La autonomía se vuelve a encontrar si se examina, antes que sus partes, los niveles de organización de la obra:

Indico aquí dos rasgos distintivos esenciales de la obra épica: soberanía de la imaginación y soberanía del arte verbal (pág. 94).

Lo más curioso de estas páginas de Döblin es el uso del término «épico», que surge en un lugar donde no se esperaba y que parece cargado de un sentido trivial desde el punto de vista estético, aunque lexicológicamente original. Sin embargo, el sentido tradicional del término no puede borrarse enteramente; algo permanece necesariamente presente tanto en la memoria de Döblin como en la de su lector, y esta tensión entre el uso común del término y su nuevo uso requiere una explicación. A esta tarea se dedicará Döblin en un estudio mucho más extenso, aparecido el año siguiente (1929) y titulado «Der Bau des epischen Werks» [La estructura de la obra épica]. Aquí se encuentra lo esencial de las intuiciones originales de Döblin.

No por eso elimina todo contacto con la estética romántica. En perfecto acuerdo con esta doctrina, critica la imitación servil de la realidad, alaba la intransitividad de las partes y de la totalidad de la obra épica, y la compara, por su autonomía y por la coherencia interna que la rige, con la obra musical. Otras características de la obra épica podrían proceder de la pluma de Friedrich Schlegel, aunque éste hubiera hablado de novela. Por ejemplo, el género épico absorbe todos los demás géneros: «Ustedes se llevarán las manos a la cabeza si aconsejo a los autores que sean decididamente líricos, dramáticos, hasta reflexivos en el trabajo épico. Pero no desisto de esta idea» (pág. 113). A diferencia de los demás géneros, el épico es también un género en constante transformación: «La obra épica no es una forma fija; ha de ser, como el drama, constantemente desarrollada oponiéndose obstinadamente a la tradición y a sus representantes» (pág. 113). Es un género que está del lado del proceso de producción, antes que del de los productos acabados: «*El lector participa, pues, con el autor en el proceso de producción.* Todas las obras épicas son asunto de devenir y de acción» (pág. 123). Pero a continuación de estos lugares comunes del romanticismo, aparecen también algunas afirmaciones más sorprendentes.

Aunque critique la imitación servil de la realidad, Döblin reconoce que relatos que sin embargo evocan acontecimientos situados en el mundo exterior (siempre los de Homero, de Dante y de Cervantes) consiguen totalmente tanto la adhesión del lector como la suya propia.



¿Cómo es posible? Porque a la vez existe una diferencia en la naturaleza de la materia representada aquí y allá y en la manera en que se la representa. Mientras la novela («burguesa», pág. 107) describe situaciones y personajes *particulares*, la obra épica busca la *ejemplaridad*, tanto en la materia como en la manera. El autor épico no se contenta con observar y transcribir la realidad; debe también «traspasarla» (pág. 107), ir más allá de ésta para encontrar situaciones esenciales y elementales, características de la humanidad más que de los individuos:

Estas, formuladas, son situaciones fundamentales y elementales de la existencia humana, son actitudes elementales del ser humano que hacen su aparición en esta esfera. (...) Estas situaciones originales del hombre superan incluso, en proximidad al origen, en verdad y en fuerza de procreación, a las verdades cotidianas analizadas (págs. 106-107).

La novela europea, tal como se desarrolló a partir del siglo XVII, está sin duda alguna vinculada con la valoración de lo particular y con el interés por lo individual; el rechazo de esas opciones, característico de una época anterior pero quizá también del presente, justifica, pues, la reintroducción de este término antiguo, lo épico.

Para comprender el segundo rasgo de la epopeya moderna, hay que seguir por un momento el proceso de transformación histórica de la literatura que Döblin dibuja a grandes rasgos. El antiguo poeta épico no es el único responsable de su obra: su público lo es igualmente, en la medida en que el poeta está en contacto directo con él y su remuneración misma depende de la aprobación de ese público; la obra está, pues, influenciada por el parecer de los oyentes y el poeta no es sino el portavoz individual de lo que es antes que nada una voz colectiva. Pero la escritura y luego la impresión interponen una cortina entre el productor y los consumidores del libro, quienes de golpe tienen que identificarse y separarse como tales. Pues no sólo los personajes sino también el autor sufre la esterilidad del individualismo. ¿Pero cómo salir de la aporía? El poeta moderno no va a ponerse a cantar sus relatos en los cafés pidiendo limosna. ¡Vamos!

La respuesta de Döblin es interesante. Consiste en decir lo siguiente: en la época del libro impreso, el único medio de encontrar la actitud épica es la de interiorizar la voz de los oyentes potenciales y permitirle expresarse, sin que por ello desaparezca —y esto es esencial— la voz individual del poeta. El poeta épico clásico no hacía escuchar sino la voz de la colectividad, en la cual la suya se perdía. Igualmente, el poeta individualista moderno no deja que se exprese sino una sola voz, con la diferencia de que pertenece a un individuo. Esta nueva epopeya es la primera en hacer escuchar dos voces simultáneamente: la del poeta y la de los demás, interiorizada; es un diálogo interior.

Döblin escribe:

Para decirlo claramente y de entrada: *en este instante, el autor no está ya solo en su habitación (...)*. A partir de este momento, el autor lleva dentro de sí al pueblo. Ese yo observador asume en nuestra época el papel y la función del pueblo en los antiguos bardos. *Ese yo se vuelve público, y hasta comienza a colaborar. (...)* A partir de este instante se instaaura una cooperación, una colaboración entre el yo y la instancia poetizante (pág. 120).

A partir de esto Döblin imagina las diferentes relaciones que se establecen entre estas dos emanaciones de la persona: el yo oyente interiorizado que puede controlarlo todo, o bien comenzar a someterse a la obra, incluso a vacilar frente a ella.

Existe finalmente un tercer lugar donde se manifiesta la especificidad de la nueva epopeya: es en la actitud que adopta el autor ante el lenguaje. Los enunciados ya no se consideran exclusivamente con respecto a las realidades que designan, sino también como portadores de voces. En la producción de su obra, el poeta partirá a menudo de una oración en la cual retendrá, no el sentido sino los ecos de enunciaciones anteriores. No percibirá la voz individual de una persona particular ni la voz unida de la colectividad entera; el lenguaje será para él el lugar de interacción de las múltiples voces características de una sociedad: escuchará y hará vivir las pertenencias territoriales y sociales, el grado de educación y la profesión, la preferencia por el arcaísmo o por el vulgarismo, tal o cual subtradición literaria; lo esencial seguirá siendo el mantenimiento mismo de esta multiplicidad. «El entendido sabe que existe un gran número de niveles de lengua sobre los cuales todo debe moverse» (pág. 131), y el mayor servicio que se puede ofrecer al escritor sería facilitarle el acceso a ese reino. «Si los filólogos quisieran publicar un diccionario de los estilos y de los niveles de la lengua alemana, sería éste un trabajo beneficioso para los autores y para los lectores» (pág. 130). La cosa resultaría esencial ya que «*en cada estilo de lenguaje residen una fuerza productiva y un carácter apremiante*» (págs. 130-131). Si se saben escuchar esas voces, ellas se encargarán de producir el texto en lugar del autor. «Uno cree hablar y es hablado, uno cree escribir, es escrito. (...) La victoria corresponde siempre —en el buen autor— al “lenguaje”» (págs. 131-132). Es, pues, una victoria sin vencido alguno, donde el ser está más presente en cuanto cede mejor su lugar a los otros.

La novela, tal como ha existido a lo largo de los tres últimos siglos, concuerda con la ideología individualista, la cual a su vez evoluciona paralelamente a la sociedad burguesa moderna. Pero Döblin percibe, en la vida que lo rodea, los signos de una mutación radical, a partir de la cual instancias colectivas comienzan a desempeñar un papel cada vez mayor respecto a las individualidades. Tal sería el denominador común de una gran cantidad de transformaciones de la sociedad que él observa, cercanas o lejanas. La nueva ideología (que habría que evitar llamar «colectivista») se armonizaría mejor con una nueva literatura: para ésta Döblin reserva la apelación de «épica». Döblin cuestiona la estética

individualista en un punto muy preciso: la concepción del hombre se encuentra ahí subyacente. Döblin desea que la literatura represente situaciones y personajes ejemplares más que singulares, porque no cree en la singularidad del individuo, en la diferencia irreductible que lo separaría de todos los demás individuos; esta elección reposa en la convicción de la *socialidad* constitutiva del hombre. Se vuelve a encontrar la misma idea cuando se pasa del hombre representado al hombre representante: tampoco el propio autor debe ser pensado como individuo aislado sino más bien como aquel que trasmite varias voces simultáneamente, la suya y la de los demás, o más exactamente la de su público, es decir, una especie de consenso de su época. El nuevo género épico debe ser el diálogo consciente entre el autor individual y ese consenso colectivo. Hay que evitar las trampas igualmente peligrosas del colectivismo puro y del individualismo puro. Es ilusorio, hoy en día, querer confundirse completamente con la voz de su sociedad, a la manera del bardo en las sociedades tradicionales; pero es tanto más nefasto el imaginarse viviendo en radical soledad; hay que mantener la interacción de ambas opciones.

## II

La estética de Brecht presenta varios puntos de ruptura evidentes con respecto a la estética romántica. Su «teatro didáctico» es incompatible con la intransitividad del arte, celebrada por los románticos, y uno no se sorprenderá al ver que la noción misma de arte, consustancial a la estética romántica, se vuelve marginal en la óptica de Brecht: poco le importa la reunificación en un solo concepto de todo lo que encuentra su fin en sí mismo. Cuando tenga que explicar (en «La compra del cobre») en qué consiste el teatro épico, no recurrirá a categorías estéticas sino al análisis de una práctica cotidiana.

Proponer un modelo fundamental del teatro épico es relativamente cómodo. Durante los ejercicios prácticos, acostumbraba a escoger como ejemplo de uno de los teatros épicos más sencillos, de alguna manera «natural», un proceso susceptible de desarrollarse en cualquier esquina: el testigo ocular de un accidente de circulación explica a un grupo de curiosos cómo ocurrió la desgracia.

Desde luego, hay también diferencias entre estas «formas sencillas» del teatro y las «formas sabias» (para usar los términos que utilizaba, en la misma época, André Jolles en sus *Formas sencillas*) pero son diferencias funcionales y no estructurales: el «arte» (la literatura) nace de la «naturaleza» (del discurso).

Entre el teatro épico y el *teatro épico* artificial, no hay diferencia de naturaleza en el nivel de sus elementos constitutivos. Nuestro teatro de la esquina es rudimentario; el pretexto, el fin y los medios del

espectáculo no «valen mucho». Pero se trata, no se puede negar, de un proceso significativo cuya función social es clara y determina cada uno de sus elementos (págs. 557-558).

El arte *no se opone* a la naturaleza ni la literatura al discurso cotidiano: el uno *se transforma* en el otro. La escritura artística se encuentra presa en la red de relaciones entre discursos, y el lenguaje, como también decía Döblin, debe comprenderse en su totalidad. A ese respecto, el punto de llegada del movimiento formalista coincide con el punto de partida de Brecht.

Pero el centro de interés de Brecht se encuentra en otra parte, y el acercamiento a Döblin es más significativo aún: se trata del «teatro épico», exactamente contemporáneo de la «novela épica» de Döblin. Brecht se complace en reconocer en Döblin a uno de sus «padres ilegítimos» y, en una carta dirigida a Döblin, explica de la manera siguiente su propio proyecto como dramaturgo: «Sólo se trata, en realidad, de encontrar una forma que permita trasponer a la escena lo que señala la diferencia entre sus novelas y las de Mann» (*Ges. Werke*, VIII, *Schriften II, Zur Literatur...*, 1967, pág. 64). Aunque Brecht no sea siempre tan elogioso, parece que la filiación, en su mente, concierne precisamente a la idea de lo épico, ya que la palabra aparece cada vez que Brecht se refiere a Döblin: «En una discusión, el gran autor épico Alfred Döblin hizo al drama el reproche mortal de ser un género artístico absolutamente incapaz de ofrecer una representación verdadera de la vida» (*Schriften I*, pág. 118). «La nueva dramaturgia accedía a la forma épica (apoyándose una vez más en los trabajos de un novelista, a saber, Alfred Döblin)» (pág. 221). Pero el sentido que Brecht va a dar al término «épico» no es simplemente el de Döblin.

Hay que partir aquí de uno de los aspectos más conocidos de la doctrina de Brecht: su crítica de la identificación (*Einfühlung*, empatía). Brecht, como sabemos, reprocha al teatro antiguo, no épico, «aristotélico», el hecho de que invita al espectador a identificarse con el personaje, lo que se ve facilitado por la identificación previa del actor con ese mismo personaje: los tres se funden en uno. El pensamiento clásico sobre el teatro, afirma Brecht —quizás equivocadamente—, no imagina otra forma de recepción por parte del espectador; es lo que explica la perennidad de la teoría de la catarsis. Para alcanzar ese efecto, se busca mantener al espectador en la ilusión de que tiene frente a los ojos un segmento de vida, y no un espectáculo; de ahí la imagen del escenario como una habitación donde faltaría únicamente la cuarta pared; y la admiración profesada por los especialistas contemporáneos (la escuela de Stanislavski) por los efectos de ilusión, el «hacer creer», del que los mejores actores serían capaces. A ese género de recomendaciones, Brecht replica irónicamente: «Sin recurrir al arte del actor, sólo con una dosis suficiente de alcohol, se puede inducir a casi todo el mundo a ver en todas partes si no ratas, por lo menos ratones blancos» (pág. 351).

La nueva estética del teatro épico se deduce, negativamente, a partir de esta crítica. El espectador debe permanecer lúcido, dueño de su facultad crítica, y por esta razón no ha de ceder a la tentación de la identificación. El deber del dramaturgo y del director comprometidos con la experiencia del teatro épico consiste en ayudarlo en su esfuerzo. En lo que se refiere al autor del texto, practica una forma de representación del mundo que consiste, en vez de reproducir las cosas tal como estamos acostumbrados a percibirlas, en volverlas, por el contrario, extrañas, no familiares, en desorientarnos. Brecht se refiere primero a ese procedimiento con la palabra *Entfremdung*, alejamiento, pero también alienación; pero cambia de término poco después, bajo la influencia, al parecer, de los Formalistas rusos y de la noción de *ostraneni*, la acción de volver extraño, introducida por Chklovski unos diez años antes. Brecht pudo enterarse de ese desarrollo paralelo (y ligeramente anterior) en sus propios viajes a Moscú, donde frecuenta especialmente a O. Brik; o, a partir de 1931, por medio de S.M. Tretiakov, que va a Berlín ese año y conoce a Brecht. Tretiakov, amigo de Eisenstein y de Meyerhold, pero también de Chklovski y de Brik, es también autor de obras de «vanguardia»; al final de los años treinta, sufrirá la suerte de aquellos cuya reseña biográfica, en la *Breve Enciclopedia literaria* (soviética), termina con estas expresiones lacónicas: «Ilegalmente reprimido. Póstumamente rehabilitado».<sup>1</sup> La admiración entre estos hombres parece que fue recíproca: Brecht adapta una de sus obras al alemán y lo llama siempre «su maestro»; mientras que Tretiakov se convierte en el traductor al ruso de Brecht. Bajo el efecto de estos encuentros Brecht modifica su término, para hacer de éste una traducción exacta de la palabra rusa: es el famoso *Verfremdung*, distanciamiento, o el *V-Effekt*.

Como Chklovski, Brecht piensa que este procedimiento es común a todas las artes, y se complace en señalarlo tanto en los pintores antiguos (Brueghel) como en los modernos: «La pintura distancia (Cézanne) cuando acentúa exageradamente la forma honda de un recipiente» (pág. 364). Pero es desde luego al teatro al que se refiere más a menudo, y no se cansa de repetir que el autor debe antes que nada lograr transmitir este efecto de extrañeza. «El efecto de distanciamiento consiste en transformar la cosa que quiere hacerse comprender, sobre la cual se desea atraer la atención, de cosa ordinaria, conocida, inmediatamente dada, en una cosa particular, insólita, inesperada» (pág. 355). Antes de practicar ese procedimiento, el autor comparte con su espectador una actitud convencional respecto a las cosas, que consiste en reconocerlas sin verdaderamente percibirlas. Consciente de una rutina de la percep-

1. Para Tretiakov, se puede consultar Fritz Mierau, *Erfindung und Korrektur: Tretjakows Aesthetik der Operativität*, Berlín, Akademie-Verlag, 1976 (haciendo abstracción del ángulo de enfoque); y S. Tretiakov, *Dans le front gauche de l'art*, Paris, Maspero, 1977. Brecht consagrará un poema a la desaparición trágica de Tretiakov y jamás creará en su culpabilidad.

ción, el autor introduce en su texto mismo un programa de percepción diferente; obra sobre su texto para actuar sobre el espectador. Y, gracias al efecto de distanciamiento, ese espectador ya no se identifica con el personaje, y dos personas aparecen allí donde sólo había una.

¿Cuáles son los medios de acción sobre el texto que provocan el efecto de distanciamiento? Una obra de lenguaje posee niveles y aspectos múltiples; pero, en el transcurso de cada época, la convención literaria hace que asociemos los unos y los otros de manera estable y fija. Al romper esas asociaciones, al retener algunos elementos del tópico y al cambiar otros, se impide la percepción automatizada. Por ejemplo, si un tema prosaico es evocado con la ayuda de formas lingüísticas rebuscadas, será distanciado; y lo mismo sucederá con un tema «de altura» si está tratado en dialecto, antes que con un idioma literario pulido. A veces se obtendrá el mismo efecto pasando del presente al pasado, o a la inversa; de la primera a la tercera persona, etc. Al lado de estas intervenciones relacionadas con la estructura misma del texto, se puede también hacer que aparezca el metatexto: que se lean, por ejemplo, las indicaciones escénicas del autor, destinadas en principio al actor y no al espectador; en ese caso, se hacen escuchar simultáneamente dos voces, desfasadas la una respecto a la otra. Todos estos procedimientos recuerdan los de la parodia, que también conserva algunos elementos del original modificando otros, y que introduce la dualidad en la voz misma del autor. En el teatro, al lado de estos medios textuales para producir el efecto de distanciamiento existen igualmente otros, que competen más bien a la puesta en escena. Dado que el actor se identifica previamente con el personaje el espectador también lo hace; para destruir la segunda identificación, se atacará, pues, la primera, y la pluralidad de las personas se restablecerá en lugar de la unidad. Brecht escribe, en «La compra del cobre»:

El efecto de distanciamiento no se produce cuando el actor, que se forja un rostro ajeno, borra enteramente el suyo propio. Lo que debe hacer es mostrar la superposición de ambos rostros (pág. 610).

El actor muestra la no-coincidencia entre él y el personaje, hace escuchar dos voces simultáneamente, lo que a su vez impide al espectador la identificación con el personaje.

El actor debe permanecer demostrador; debe reflejar al personaje que muestra como una persona ajena y no hacer desaparecer en su representación toda huella del «él hizo esto, él dice aquello». No debe llegar a *metamorfosearse integralmente* en ese personaje mostrado. (...) Jamás olvida y nunca hace que se olvide que él no es el personaje reflejado sino el demostrador (pág. 553).

O, según la fórmula contundente de un texto anterior: «Cada uno tendría que alejarse de sí mismo» (pág. 189).



Al lado de esta modificación en su relación con el personaje, el actor puede también referirse de manera diferente al espectador, al dirigirse directamente a él, gesto paralelo a la lectura de las indicaciones escénicas y que recuerda que el diálogo de los personajes está encajado en el diálogo entre autor y espectador. Finalmente, puede también modificar su relación consigo mismo, y mostrarse observándose: «Es así como el actor chino obtiene el efecto de distanciamiento: se le ve observando sus propios movimientos» (pág. 346). El resultado de todos estos procedimientos consiste en que, en vez de *actuar* las palabras del personaje, el actor las *cita*: «Si ha renunciado a la metamorfosis integral, el actor no declama su texto como una improvisación sino como una cita» (pág. 344). Ahora bien, ¿qué es la cita sino un enunciado con doble sujeto de enunciación, una situación en la que dos voces son transmitidas a través de una palabra única?

El director puede también intervenir utilizando otros medios que no sean el texto. Su objetivo no será hacer que contribuyan todos a un efecto único, llevarlos a la fusión total, sino utilizar cada uno de ellos para distanciar al otro: el gesto será disonante con el texto, lo que tendrá como efecto el hacer tomar conciencia al espectador del uno y del otro; sucede igual con la introducción en el teatro de la música, del cine, de las máscaras, hasta de los decorados:

Que todas las artes hermanas del arte teatral sean, pues, invitadas aquí, no para fabricar una «obra de arte total» en la cual se abandonarían y se perderían todas, sino para que junto con el arte teatral hagan avanzar la tarea común, cada una a su manera, y sus relaciones recíprocas consistan en distanciarse mutuamente («Kleines Organon für das Theater», § 74, págs. 698- 699).

El ideal de Brecht no es un teatro total sino un teatro de lo heterogéneo, donde la pluralidad reine en lugar de la unidad.

El efecto de distanciamiento no es la única característica del teatro épico; pero sí su quintaesencia; todos sus otros rasgos pueden enlazarse con él. Brecht insiste también en la presencia del narrador en escena; éste encarna de esa manera una de las funciones que incumbían al actor, y materializa la existencia del intercambio autor-espectador. El pasado de la obra y el presente de la representación no deben esconderse mutuamente, sino coexistir abiertamente. Al referirse de nuevo a Döblin, Brecht vuelve a tomar la idea schilleriana de la autonomía de las escenas en la epopeya: los episodios no contribuyen a una acción única, no llevan todos a un solo punto culminante; su yuxtaposición (el efecto de «montaje») subraya su heterogeneidad. «Como hemos aprendido, el autor divide una obra en pequeños trozos autónomos, de manera que la acción avance a saltos. Rechaza el insensible deslizamiento de unas escenas en otras» (pág. 605) El teatro épico mismo se define pues por el mantenimiento de lo heterogéneo y de lo plural.

La respuesta que Brecht da más a menudo al porqué del teatro épico es de tipo absoluto y ahistórico. Postula de hecho que toda comprensión, todo conocimiento exige una separación entre sujeto y objeto, un distanciamiento; por consiguiente, el teatro épico no es simplemente una forma históricamente apropiada sino el mejor medio para acceder a la verdad. «El alejamiento (*Entfremdung*) era indispensable para poder comprender. Admitir que una cosa "se entiende sola", ¿no es sencillamente renunciar a la comprensión?» (pág. 265). De golpe Brecht abraza, sin saberlo quizá, la posición de Aristóteles, para quien el asombro es la madre del conocimiento. ¿Pero es el conocimiento el objetivo último del arte? Es ahí donde Brecht introduce una consideración histórica, afirmando que vivimos en una «era científica» donde el camino del arte se reúne con el de la ciencia. «Para que todas estas cosas dadas puedan aparecerse al hombre como otras tantas cosas dudosas, debería desarrollar esa mirada ajena con la que el gran Galileo observó una lámpara de techo que se había puesto a oscilar» («Kleines Organon», § 44, pág. 681). Ahora bien, no cabe duda de que para Brecht la ciencia, la razón y la verdad son valores superiores.

Puede verse en esta construcción un intento de hacer aceptar como valores universales lo que no es, después de todo, más que los valores de una época, o hasta los de un individuo: el propio Bertolt Brecht. Se trataría entonces, ciertamente, de una actitud histórica, pero de la peor especie: inconsciente y egocéntrica. Ya que parece claro que la explicación de Brecht no puede aceptarse al pie de la letra: aunque se admita que la dimensión de verdad no es ajena a la literatura, no se puede asimilar su «verdad» a la de la ciencia; los enunciados científicos son, tomados uno por uno, verdaderos o falsos, mientras que la cuestión pierde su sentido respecto a las frases de una novela. ¿Qué nos prueba, pues, que los procedimientos de descubrimiento de la verdad deban ser los mismos en ambos casos?

Pero, al lado de esta primera explicación, Brecht proporciona también otra, cuyo carácter histórico asume y que está más de acuerdo con sus demás ideas, puesto que establece una relación entre las transformaciones de la literatura y las de la sociedad. Sabemos que éste será el sentido de su debate con Lukács en los años treinta: mientras que, para este último, existe una esencia del realismo, alcanzada por los clásicos del siglo XIX (Balzac y Tolstoi), y a la cual se debe siempre aspirar, para Brecht el realismo es una noción de contenido variable, que se define por su eficacia puntual y por su adecuación a las exigencias del momento: si, en el siglo XX, se imitara a los «realistas» del siglo XIX, uno sería un «formalista». Y, en sus escritos sobre el teatro épico, Brecht de buena gana pone en evidencia la dependencia que existe entre las formas del arte y las realidades de las cuales éstas se hacen cargo:

Sólo para poder abarcar los nuevos campos temáticos, ya debe haber una forma dramática y teatral nueva. ¿Se podrá hablar de dinero



con versos yámbicos? «La cotización del marco, anteayer a cincuenta, a cien dólares hoy, mañana por encima, etc.». ¿Es esto posible? El petróleo se rebela ante los cinco actos (pág. 197).

He aquí la explicación histórica de Brecht: la estética de la identificación estaba de acuerdo con la ideología individualista triunfante; en la época contemporánea, el individuo está perdiendo su papel dominante. «El punto de vista individual ya no permite comprender los procedimientos decisivos de nuestro tiempo, sobre los cuales los individuos no pueden influir» (pág. 245). En lugar del individuo, son los elementos del entorno, las situaciones, los intereses colectivos los que desempeñan el papel principal; por esta razón en el teatro épico los personajes individuales deben transformarse en seres ejemplares, lo que no deja de recordar a los héroes de Döblin:

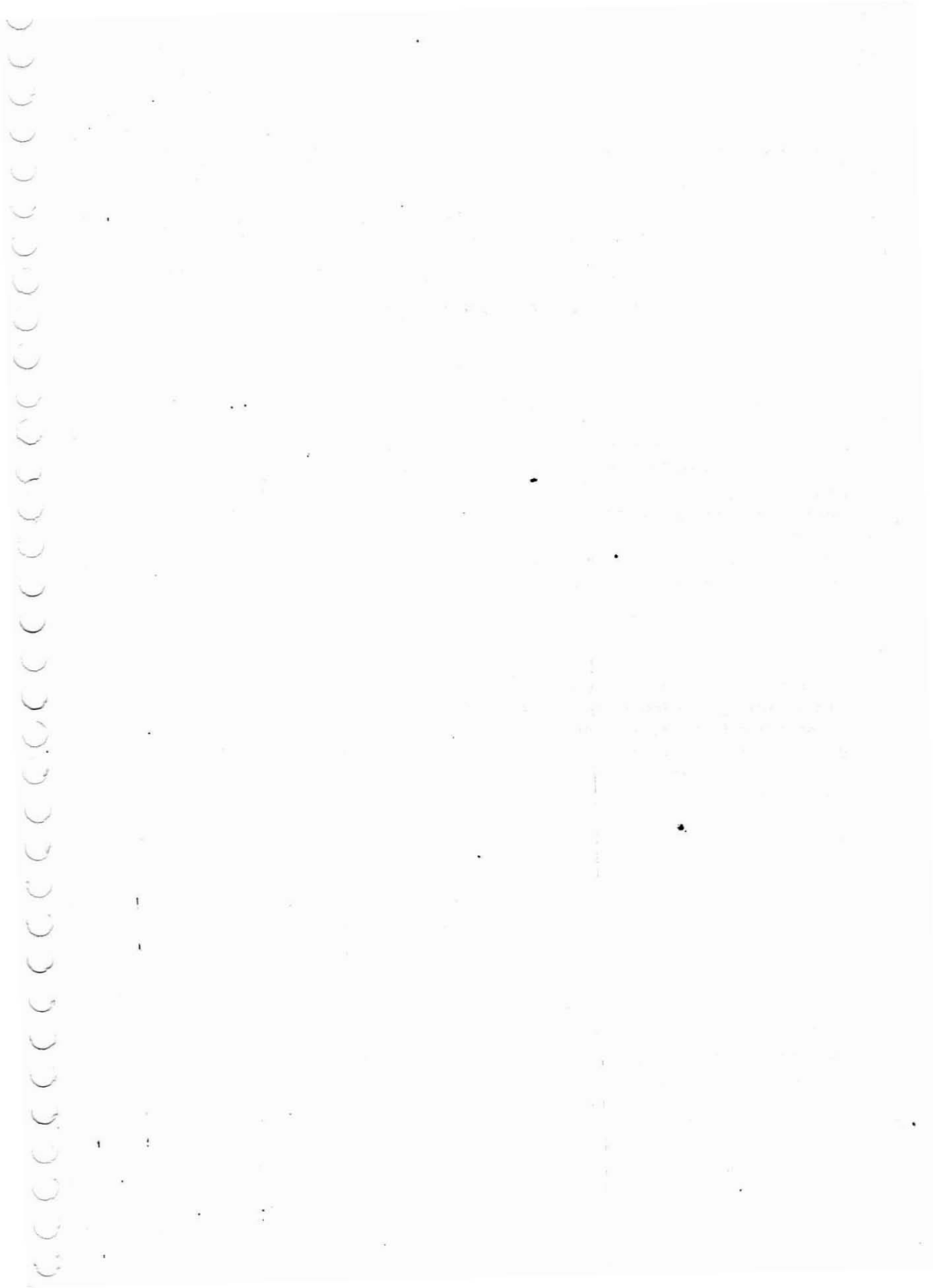
No es el gran individuo apasionado el iniciador y el interpelador del teatro épico. En él, las preguntas las plantean siempre las situaciones, y los individuos responden mediante el comportamiento típico que adoptan (pág. 139).

Como Döblin, pues, Brecht se remonta a la diferencia entre el papel desempeñado por el individuo en la época de las revoluciones burguesas y hoy en día, y llega a un elogio de la pluralidad en detrimento de la unidad. Se sabe que la idea de distanciamiento no es nueva, ya que se puede observar su práctica desde la Antigüedad hasta las *Cartas persas* de Montesquieu, y que se encuentran formulaciones teóricas que le conciernen desde la época del romanticismo, en Novalis, Shelley o Hegel. Pero para los románticos, lo mismo que para Chklovski, se trata simplemente de renovar la visión del objeto; mientras que Brecht acentúa el desdoblamiento que afecta al sujeto del discurso.

Brecht ha roto con el individualismo; pero no con el relativismo. Como Döblin, valora la presencia de más de una voz en una sola y misma persona; pero, a diferencia de Döblin, no especifica la naturaleza de esa otra voz: ya no es la del consenso social, el distanciamiento opera en todos los ángulos; para Brecht, dos voces valen siempre más que una, cualquiera que sea su naturaleza. «Cada uno tendría que alejarse de sí mismo»: la dirección del movimiento parece ser indiferente.

El resto de la obra de Brecht invalida sin embargo ese programa, y por esto inspira una duda sobre la posibilidad misma de su realización. Lejos de regocijarse lúdicamente en la multiplicación de las voces, Brecht hace escuchar, en una obra a menudo perfectamente monocorde, el sonido de una ideología aceptada como verdadera e indiscutible: la del partido comunista. Todo sucede como si Brecht no pudiera concebir otra alternativa a la pluralidad no jerarquizada que la adhesión a un dogma. Analizar la obra de Brecht no es mi propósito aquí, pero me resulta difícil no percibir como solidarios estos dos gestos aparentemente contradictorios: el elogio de la multiplicidad, la práctica rígida de la

unidad; cada uno de ellos hace posible el otro y al mismo tiempo lo disculpa. El distanciamiento no incluye referencia a la verdad; pero Brecht poseía la suya de antemano. Recíprocamente, la verdad dogmática que tiene que transmitir, convertida en «ajena» o «distante», se hace más atractiva. Afortunadamente, el «teatro épico» de Brecht se salva, me parece, de estos reproches y deja atrás cada uno de los dos dogmas propios de su autor, el estético y el político: ahí, Brecht logra superar el doble escollo del dogmatismo y del escepticismo.





## LOS CRITICOS-ESCRITORES (Sartre, Blanchot, Barthes)

Los «críticos-escritores», y no los «escritores-críticos»: me interroga-ré, esta vez, no sobre la crítica practicada por escritores sino sobre aquella que se convierte en una forma de literatura o, como se dice hoy en día con una palabra que no tiene sentido de tanto haber sido usada, de escritura; o en la cual, en todo caso, el aspecto literario adquiere una nueva pertinencia. De esta forma de crítica, escojo a tres representantes que han dejado sus huellas en las letras francesas posteriores a la segunda guerra (poco importa, pues, si además han escrito o no obras de ficción): Jean-Paul Sartre, Maurice Blanchot y Roland Barthes.

### I

Sartre es un polígrafo; ahora bien, no hay fronteras herméticas entre su filosofía, su crítica e incluso su ficción. Para mantener el equilibrio entre mis diferentes autores, me limitaré aquí a los principales textos dedicados esencialmente a la literatura. A decir verdad, Sartre no habla de la literatura sino de sus dos grandes especies, poesía y prosa; y hay que examinar separadamente sus opiniones acerca de la una y de la otra.

La poesía es lo que, en literatura, se asimila a las demás artes: pintura, escultura, música... ¿Cuál es su definición?

Los poetas son hombres que rehusan utilizar el lenguaje. (...) El poeta se ha apartado de una vez del lenguaje-instrumento; ha escogido de una vez por todas la actitud poética que considera las palabras como cosas y no como signos (*Qu'est-ce que la littérature?*, 1948, reedición 1969, págs. 17-18).

Esta transformación en la función del lenguaje genera otra en su estructura: las palabras del poeta se parecen a las cosas que evoca, la relación del significante con el significado está justificada.

La significación (...) se vuelve natural (...). El poeta (...) escoge la imagen verbal (...) por su semejanza con el sauce o el fresno (...). El lenguaje entero es para él el Espejo del mundo. (...) De esa manera se

establece entre la palabra y lo significado una doble relación recíproca de semejanza mágica y de significación (*ibid.*, págs. 19-20).

*Saint Genet* (1952) enriquece el marco de anotaciones diversas pero no cambia en nada el esquema de base; y la oposición *significación/sentido*, que emplea Sartre para definir la poesía, está calcada sobre la pareja romántica alegoría/símbolo. La doctrina romántica aparece aquí sin ningún disfraz, tal como se podía leer en Moritz, Novalis o A.W. Schlegel (aunque Sartre la descubre más bien a través de Valéry, Blanchot o Mallarmé): la poesía se define por el carácter intransitivo del lenguaje y por la relación justificada entre significantes y significados, una forma de coherencia interna.

Sartre no oculta esta filiación; la referencia a los escritos de Blanchot acerca de Mallarmé, por ejemplo, son muy frecuentes en *Saint Genet*. Pero con esta diferencia: al citarlo, Sartre anota:

Blanchot añade: «Quizás esta superchería sea la verdad de toda cosa escrita». Es ahí donde ya no lo sigo. Tendría que distinguir desde ese punto de vista la poesía y la prosa (pág. 288).

Es, pues, del lado de la prosa donde hay que buscar la contribución original de Sartre, mientras que, para la poesía, se contenta con recordar lo que le parecen verdades un tanto olvidadas, pero comunes.

La propia prosa no es una actividad que encuentre su fin en sí misma. El escritor-prosista, dice Sartre en *Qu'est-ce que la littérature?*, «ha escogido revelar el mundo y singularmente el hombre a los demás hombres, para que éstos asuman frente al objeto así desvelado, su entera responsabilidad» (pág. 31). Es la forma misma de la prosa literaria la que le hace desempeñar ese papel de maestro de la responsabilidad y, por lo tanto, de la libertad; resulta que «el universo del escritor no se descubrirá en toda su profundidad sino mediante el examen, la admiración, la indignación del lector» (pág. 79). Ahora bien, si es el lector finalmente quien decide acerca del sentido de mi obra, lo incito constantemente a ejercer su libertad; reciprocamente, yo como lector, por mi acto mismo de lectura, reconozco la libertad del escritor. Por eso «el arte de la prosa es solidario con el único régimen en que la prosa mantiene un sentido: la democracia», y «escribir, es una cierta manera de desear la libertad» (pág. 82). El *compromiso* sartriano no es nada más que una toma de conciencia de esta función inherente a la prosa literaria, aunque guarde un doble sentido: el escritor está a la vez «comprometido» porque participa forzosamente en su tiempo, está en «situación», y asume su papel de guía hacia la libertad, y por lo tanto hacia la superación de esta situación: «Con cada palabra que pronuncio me comprometo un poco más en el mundo, y al mismo tiempo emergo de él un poco más, ya que lo sobrepaso hacia el porvenir» (pág. 29). El arte comprometido no es un arte sometido a objetivos políticos sino un arte consciente de su identidad; se sitúa a igual distancia de la «pura propaganda» (a la cual a veces

se tiende a asimilarlo) y de la «pura diversión» (pág. 356), límite tocado por la poesía. Sea lo que fuere, la prosa (la literatura) se define por una función social transhistórica, que no se deja deducir de la ideología individualista y relativista de los románticos, ya que se refiere a valores absolutos: «Aunque la literatura sea una cosa y la moral otra totalmente diferente, en el fondo del imperativo estético discernimos el imperativo moral» (pág. 79).

*Saint Genet* es menos explícito al respecto. Pero aquí el prosista, a diferencia del poeta, sigue siendo aquel para quien «el lenguaje se anula en beneficio de las ideas que ha transmitido» (pág. 509); está del lado de la transparencia frente a la opacidad poética. En esta obra Sartre se dedica a otra implicación de la oposición: resulta que en poesía el juego se da entre el poeta y el lenguaje, siendo puramente pasivo el papel del lector; mientras que, en la prosa, es el lenguaje el que es pasivo y está sometido a lo esencial, que es la comunicación entre autor y lector: «La prosa se fundamenta sobre esta reciprocidad de reconocimiento» (*ibíd.*). Ahora bien, la comunicación es un acto social y la prosa tiene, pues, una función diferente a la de ser ella misma: estamos todavía fuera del esquema romántico.

Sin embargo, un problema va a surgir. Y Sartre repite que el lector es constitutivo de la literatura:

El literato es un extraño trompo que sólo existe en movimiento. Para hacerlo surgir, se necesita un acto concreto que se llama la lectura y sólo dura tanto como esta lectura pueda durar (*Qu'est-ce que la littérature?*, pág. 52).

Toda obra literaria es una llamada. Escribir es recurrir al lector para que haga pasar a la existencia objetiva la revelación que yo he emprendido mediante el uso del lenguaje (*ibíd.*, pág. 59).

Toda la estructura de este libro de Sartre tiende a confirmar la importancia de la lectura y del lector: la pregunta que sirve de título al primer capítulo, «¿Qué es escribir?», sólo encuentra su respuesta cuando uno sabe «¿Por qué escribir?» (título y tema del segundo capítulo); ahora bien, sólo se entiende el «por qué» mediante una tercera pregunta (y un tercer capítulo): «¿Para quién se escribe?», piedra angular de la totalidad de la obra.

Ahora bien, ese lector, piensa Sartre, es forzosamente *un* lector, situado en el tiempo y en el espacio. La identidad del acto literario está, pues, históricamente determinada. «Aun cuando codicie laureles eternos, el escritor habla a sus contemporáneos, a sus compatriotas, a sus hermanos de raza o de clase» (pág. 88). Esto no tendría importancia si el papel del lector fuera limitado; como, por el contrario, es decisivo, toda la literatura se encuentra amputada de su dimensión universal. El lector (y también, pues, el autor y el sentido mismo de la obra) se caracterizan por su *historicidad* (pág. 90); y Sartre concluye con esta comparación

célebre: «Parece que las bananas tienen mejor sabor cuando se acaban de cosechar: las obras de la mente, de la misma manera, deben consumirse *in situ*» (pág. 96). Lo que para las bananas sólo es un problema de más o menos, se convierte en un imperativo para los libros: el mejor sentido lo dan los lectores a quienes fueron originalmente destinados. El esbozo de historia de la literatura francesa, que ocupa la mitad de este tercer capítulo, ilustra el programa, ya que Sartre distingue algunos grandes períodos del pasado, caracterizado cada uno por una relación particular entre autores y lectores: Edad Media, clasicismo, siglo XVIII, etc.; y pone en evidencia todo lo que la literatura de este período debe a tal relación.

Semejante resultado tiene algo de decepcionante. Y no se debe a que los análisis de Sartre sean —forzosamente— parciales y apresurados: no podía ser de otra forma en un escrito programático. Ni a que los hechos que revelan (la determinación de las obras por las expectativas del público) no existan; todo lo contrario; se sabe que esta sugerencia de Sartre ha sido abundantemente explotada en la «estética de la recepción», que florece desde hace unos veinte años en Alemania. Se debe, en cambio, a que en esta óptica de determinismo histórico, todos los gatos son pardos (o más grave aún: no se consiguen más que gatos): todos los escritores sufren de igual forma la presión de la historia ya que escriben para el mismo público. La experiencia inmediata de la literatura nos hace sentir una enorme diferencia entre dos escritores contemporáneos; ahora bien, el marco conceptual propuesto por Sartre no permite distinguir entre Flaubert y los Goncourt. Sartre planteaba como punto de partida que la literatura era un lugar de interacción: de la situación particular y de la libertad universal. Al llegar al final, sin embargo, la imagen se ha empobrecido: la dimensión universal se ha perdido en el camino. Una concepción historicista de la literatura se une al relativismo romántico y toda la diferencia que debía separar la prosa de la poesía se reduce finalmente a poca cosa, ya que tanto aquí como allí reina la inmanencia; sólo varía su naturaleza: estética de un lado, histórica del otro.

El propio Sartre siente el peligro y se defiende de él en las páginas que siguen a su breve historia de la literatura. «Si tuviéramos que ver (en este trabajo) una tentativa, incluso superficial, de explicación sociológica, perdería toda significación» (págs. 183-184). Vuelve a la exigencia dialéctica inicial: su meta era, nos dice, «descubrir al final, aunque fuera como ideal, la esencia pura de la obra literaria y, conjuntamente, el tipo de público —es decir, de sociedad— que exige» (pág. 186). Escribe, además, que: «Es un carácter esencial y necesario de la libertad el *estar situada*. Describir la situación no podría causar perjuicio a la libertad» (pág. 184). Sin embargo, esto es ciertamente lo que sucede, y las frases de Sartre no son más que una petición de principio. La libertad y la esencia se han extraviado en el camino; sólo nos quedan la situación y la sociedad, y esto es poco. O, más bien, Sartre ha disimulado con habili-

dad esas instancias universales para volver a sacarlas, como un ilusionista, y convertirlas en el premio de una carrera cuyo final no estamos cerca de entrever: «La literatura en acto no puede igualarse a su esencia plena sino en una sociedad sin clases» (pág. 191). Mientras tanto, y en este bajo mundo, «aunque reivindicque el Bien y la perfección divina, lo Bello o lo Verdadero, un clérigo (por ende un escritor, un intelectual) está siempre del lado de los opresores. Pero guardián o bufón: le toca escoger» (pág. 193). Lamentable opción; pero también: pobre resultado.

Si la literatura sólo realiza su esencia en la sociedad sin clases, mientras que en el mundo real está enteramente en situación, se habrá aceptado un triste regalo porque venía acompañado de una bella promesa: se reconoce aquí una estructura ideológica característica de los países del «socialismo real». Ahora bien, uno siente intuitivamente que la literatura nos hace vivir en todo momento su pertenencia histórica particular y su aspiración universal; es libertad *al mismo tiempo que* determinismo; y esta intuición es la que quisiéramos poder explicitar y explicar, más que entretenernos con utopías paramarxistas.

¿Cómo puede ser que, partiendo de una observación correcta —la pertinencia del lector—, Sartre haya llegado a una conclusión tan decepcionante? Comparando las ideas de Sartre y las de Bajtin, el cual, como veremos, se le aproxima en muchos aspectos, se logrará quizás una respuesta. También Bajtin quiere subrayar siempre el papel del lector, quien decide, tanto como el autor, el sentido de un texto: no porque pueda proyectar en éste cualquier sentido —haríamos mal en instituir semejante descaro como regla— sino porque el autor escribe en función de un lector, anticipando su reacción, y porque también él es un lector de sus predecesores. Pero, al lado de estos destinatarios particulares e históricos, dice Bajtin, el autor imagina otro, un «super-destinatario» cuya comprensión sería absolutamente correcta y que no padecería de ninguna limitación.

El autor no puede jamás entregarse enteramente, a sí mismo y a toda su obra verbal, a la voluntad completa y definitiva de los destinatarios presentes o cercanos (los descendientes cercanos pueden equivocarse igualmente) e imagina siempre (siendo más o menos conciente de ello) una especie de instancia superior de comprensión fiable. (...) Esto resulta de la naturaleza del discurso, que quiere siempre ser escuchado, que busca siempre una comprensión fiable y no se detiene en la *más inmediata* comprensión, sino que se abre un camino cada vez más amplio (sin límites) (*Estetika...*, pág. 306).

¿No será este olvido del «superdestinatario» el que llevó a Sartre a las conclusiones historicistas del *Qu'est-ce que la littérature?* sartriano?

Sartre quizás experimentara una cierta insatisfacción frente a su programa, ya que sus obras dedicadas a la literatura no son dóciles ilustraciones de aquél. Se trata de cuatro libros (y de cierto número de artículos): *Baudelaire* (1947), *Saint Genet comédien et martyr* (1956), *Les*



*mots* (concluido en 1954, publicado en 1963) y *L'idiot de la famille* (tres tomos, 1971 y 1972). Los temas mismos de estos libros lo sugieren: son cuatro escritores (Baudelaire, Genet, el propio Sartre y Flaubert) y no cuatro públicos; el lector permanece presente en los análisis de Sartre, pero ya no como un lector real e histórico, existiendo fuera del libro; no, se trata más bien del lector imaginado y construido por cada uno de estos autores, interior pues a su obra. En tales libros, se está decididamente del lado del escritor.

Esto es tan cierto que se podría vacilar en incluir dichas obras en el género «crítica»: se trata de biografías «existenciales» que, en dos casos (Sartre y Flaubert), se detienen ante la verdadera creación literaria. Es, por lo demás, el proyecto explícito de Sartre. He aquí las primeras frases de *L'idiot de la famille*:

Su tema: ¿qué se puede saber de un hombre hoy en día? Me pareció que no se podía contestar a esta pregunta sino mediante el estudio de un caso concreto: ¿qué sabemos —por ejemplo— de Gustave Flaubert? (tomo I, pág. 7).

Ciertamente hay una provocación en ese «por ejemplo»: pero es realmente el hombre el que interesa a Sartre, no el escritor. Tal era ya el proyecto del *Saint Genet*: «dar cuenta de una persona en su totalidad» (pág. 536); y la última frase del Baudelaire afirma:

Las circunstancias casi abstractas de la experiencia le han permitido testimoniar con un brillo inigualable esta verdad: la opción libre que el hombre hace de sí mismo se identifica absolutamente con lo que uno llama su destino (reed. 1963, pág. 245).

Baudelaire no es, pues, más que el testigo —particularmente elocuente, es cierto— de una verdad humana general; la literatura poco tiene que ver con esto.

Sin embargo, se trata ciertamente, en los cuatro casos, de escritores; la selección no puede ser totalmente fortuita. La tesis defendida por Sartre en sus biografías reanuda una parte de la problemática de *Qu'est-ce que la littérature?*: la relación entre libertad y determinismo; y si en la obra programática Sartre se inclinaba, casi contra su voluntad, del lado del determinismo, aquí, como para demostrar mejor que no es así, reivindica el principio de libertad. Por eso ya no se habla del público, y por eso el «destino del hombre» se identifica con la libre opción que hace. Tal sería también la intención del *Saint Genet*: «mostrar los límites de la interpretación psicoanalítica y de la explicación marxista», es decir, de los análisis causales; «volver a encontrar la opción que un escritor hace por sí mismo», «describir detalladamente la historia de una liberación» (pág. 536).

La vida es, pues, libertad más que fatalidad. Pero, ¿qué hay de las obras? Sartre no aborda la pregunta de frente, pero toda su práctica la

atestigua. Enfrentándose a las obras (¿a qué más podemos enfrentarnos con Baudelaire o con Flaubert; qué otra razón tendríamos para escoger esos «ejemplos», esos «testigos?»), analiza las vidas, escribe biografías: es difícil no pensar que solamente una relación causal de las unas con las otras justifica semejante opción. Y he aquí que el determinismo, repudiado allí, vuelve con fuerza y, con él, la explicación historicista de la literatura y el relativismo de los modernos. El rechazo a ocuparse de los «mensajes intemporales», que proclamaba el primer capítulo de *Qu'est-ce que la littérature?*, no tenía nada de fingido.

Una extensa nota del *Saint Genet*, acompañada de dos notas más, especifica las ideas de Sartre acerca de la crítica: la crítica es objetiva más que subjetiva. Por eso hay que entender que, aunque el crítico proyecte su personalidad sobre la obra estudiada (y por ende también sobre su época, su medio, etc.), se somete finalmente a un objeto que existe fuera de él:

Si la objetividad, en cierta medida, está deformada, resulta también *revelada* (pág. 517).

Sin duda el crítico puede «forzar» a Mallarmé, *arrastrarlo hacia él*; tal es justamente la prueba de que puede también aclararlo en su realidad objetiva. (...) En una *buena* obra crítica se hallarán muchas informaciones sobre el autor analizado y algunas sobre el crítico. (...) En oposición a las trivialidades subjetivas que intentan en todas partes «ahogar el pescado», hay que restaurar el valor de la objetividad (pág. 518).

Objetividad: por lo tanto, independencia del contexto (el del crítico), en antihistoricismo. ¿Pero de qué objetividad se trata? Las dos notas a la nota dan de ella dos ejemplos muy diferentes. La primera cita como instancia de «verdad transhistórica»: «Descartes escribió el *Discurso del método*». Es una verdad objetiva, pero no tiene nada de absoluto (de «eterno», dice Sartre): una verdad de hecho, que no es más que un preliminar al trabajo crítico, el cual no comienza propiamente sino con la interpretación. La segunda nota da un ejemplo mucho más interesante de rechazo al subjetivismo: «Me opongo a la pena de muerte», decía Clemenceau. Y Barrès, al que le gustaba mucho la guillotina: «El señor Clemenceau no puede soportar la visión de la sangre». La condena de la pena de muerte tiene una objetividad de una naturaleza totalmente diferente: no puede ser verdadera respecto a los hechos, pero aspira a la justicia universal; y es evidentemente falaz reducirla a la expresión de una inclinación personal.

Pero esta objetividad es rara en la obra de Sartre. En su reflexión crítica, está del lado de Barrès más que de Clemenceau. Si no, ¿cuál sería el interés de saber que el artista está «siempre del lado de los opresores»? ¿Por qué decirnos, después de haber constatado que a los críticos les importan los «mensajes», que el «crítico vive mal, su mujer

no lo aprecia como debería, sus hijos son ingratos, los finales de mes difíciles» (*Qu'est-ce que la littérature?*, pág. 36)? ¿Por qué, para comprender a Flaubert y Baudelaire, Genet y Sartre, hay que escribir sus biografías, sino porque el sentido de sus obras, lejos de ser objetivo y universal, al igual que la reprobación de la pena de muerte depende, como las opiniones de Clemenceau según Barrès, de sus inclinaciones individuales?

No confundamos dos sentidos de la oposición subjetivo/objetivo. Aquel en el que piensa Sartre en la anécdota sobre Barrès resulta próximo a la oposición que existe entre lo particular y lo universal: reducible a las circunstancias o en relación con lo absoluto. Pero en otro fragmento asimila sujeto y voluntad (y libertad), objeto y sumisión (y determinismo); el sujeto, soy yo, el objeto, es el otro, hasta que no le haya reconocido una dignidad igual a la mía, hasta que no le ceda la palabra.

Soy sujeto para mí en la medida en que mi prójimo es objeto a mis ojos (...). Un jefe no es jamás un objeto para sus subordinados o de lo contrario está perdido; es pocas veces sujeto para sus superiores (*Saint Genet*, pág. 542).

Ahora bien, al hablar de la crítica, Sartre se desliza insensiblemente del primer sentido al segundo: «El hombre es objeto para el hombre», escribe para luchar contra la subjetividad crítica (pág. 518).

Y, desde ese punto de vista, la crítica de Sartre es ciertamente objetiva (mientras que se mantenía subjetiva en el primer sentido de la palabra, ya que se ajusta al argumento de Barrès). De Sartre a Genet, de Sartre a Baudelaire, a Flaubert, no hay diálogo; no hay por un lado Sartre que habla, que se confunde con la verdad universal (puesto que cada caso lo ilustra: tanto Baudelaire como Genet escogen su vida), que da la vuelta en torno a su autor, que lo engloba por completo, que lo transforma, literalmente, en objeto. Alguien le hace observar que, para Genet, es una manera de asimilar el vivo al muerto. Sartre protesta: «¿Por qué quisiera, yo, enterrarlo? No me molesta» (pág. 528). Genet, aunque se sintió herido, se repuso. ¿Pero la tolerancia («no me molesta») basta? Por otra parte, en efecto, existen autores privados de voz, cuyas obras están reducidas a la subjetividad histórica al mismo tiempo que a la objetividad de la cosa. Los otros están privados de su capacidad de superar la singularidad de su situación; él mismo no interviene sino como el poseedor de la verdad impersonal. Si la relación sujeto-objeto es jerárquica, ¿en nombre de qué el crítico, general de un ejército muerto, estaría en posesión de la superioridad?

Pero para que haya diálogo, habría que creer que la búsqueda común de la verdad es legítima. Ahora bien, para Sartre, y mientras esperamos la sociedad sin clases, o la verdad es un dogma indiscutible (es la filosofía existencial, enunciada siempre en tono perentorio, aunque el

contenido de las afirmaciones cambie de un libro a otro), o es singular, relativa a un contexto, a una vida, a un medio. Sartre pasa sin transición del dogmatismo al escepticismo, sin detenerse en el camino, encerrado siempre en su monólogo.

Sin embargo, hay que añadir aquí que los libros de Sartre no se reducen a las ideas que vehiculan. Una primera manera de describir ese excedente de sentido reside ya en la siguiente observación: esos libros convierten en necesaria la distinción entre la idea y la obra, al tratarse de obras críticas. No es simplemente que estén, como se dice, «bien escritas». Lo están; es la evidencia misma; no sólo a causa de su facilidad de palabra sino también por el acierto de la metáfora («Su frase cerca el objeto, lo atrapa, lo inmoviliza y lo golpea, lo envuelve, se transforma en piedra y lo petrifica con ella», *Qu'est-ce que la littérature?*, pág. 162) y por la vivacidad del rasgo polémico («Hay algo común, que no es en modo alguno el talento, entre Joseph de Maistre y el señor Garaudy (...). El señor Garaudy me acusa de ser un sepulturero (...). Prefiero ser sepulturero que lacayo», *ibíd.*, págs. 308, 317). Pero estos fulgores de estilo no hubieran bastado para cambiar el estatuto de las ideas; y, ciertamente, es esto lo que ocurre. Se ha reprochado a las novelas de Sartre el ser demasiado filosóficas; por suerte, sus escritos están cercanos a la novela. No porque la escritura novelesca sea intrínsecamente superior a cualquier otra; sino que, sin darse cuenta quizá, Sartre modifica nuestra percepción del género crítico (y, por ende, de todo conocimiento del hombre). Su propia descripción de ese género como una objetividad separada de cualquier subjetividad es visiblemente un poco pobre; si no, ¿por qué escribe Sartre esos libros con formas inéditas? Pase aún con el *Baudelaire*, un ensayo después de todo, o con *Les mots*, casi una autobiografía; ¡pero *Saint Genet*! Se le pide a Sartre un prefacio, y se presenta con un enorme volumen, donde cuenta una novela, produce análisis estilísticos, reflexiona sobre la otredad. Hay ahí un riesgo (formal) evidente, que sería incomprensible si esta forma, o más bien la imposibilidad de prescindir de ella, no quisiera decir algo. Ocurre lo mismo con *L'idiot de la famille*, excepto que aquí se ha perdido la apuesta: al proyecto lo asfixia su propia hipertrofia, y el libro, sin ser ilegible, no será leído. Pero sólo pierde el que ha apostado.

No quiero decir de ninguna manera que hay que saborear las frases de Sartre «por ellas mismas», como él pensaba que se debía apreciar la poesía (lo que sería una visión «romántica» de la crítica). Más bien Sartre ha descubierto, en su práctica más que en su teoría, que en el conocimiento del hombre y de sus obras, la «forma» adoptada por nuestra investigación es indisociable de la investigación misma. El propio estilo metafórico de Sartre es una necesidad, no un adorno. *Saint Genet* no es más que un libro de crítica, y sin embargo su lectura es una aventura: he ahí el misterio. ¿Por qué es así, qué significa ese puente tendido entre la «prosa» y la «crítica»? No lo sabemos aún; pero es un hecho que, por la influencia, a menudo subterránea, que han ejercido

los libros de Sartre (y ya no sus ideas), toda nuestra imagen de la crítica de ha visto profundamente modificada.

## II

La obra crítica de Blanchot es tan brillante que termina planteando un problema. Sus frases, límpidas y misteriosas a la vez, ejercen una atracción indiscutible; sin embargo, el efecto final es paralizante: todo intento de interpretar a Blanchot con un lenguaje diferente al suyo se vuelve una tarea imposible y la alternativa a la cual uno se ve llevado parece ser la siguiente: admiración silenciosa (estupor) o imitación (paráfrasis, plagio). Un número de la revista *Critique* de 1966, dedicado a la obra de Blanchot, ilustra bien la segunda variante (con dos excepciones, Poulet y De Man). Es el mismo Blanchot quien parece escribir tras la pluma de Michel Foucault: «la invencible ausencia», «el vacío que le sirve de lugar», «ley sin ley del mundo», «la presencia real, absolutamente lejana, centelleante, invisible» (págs. 526-527); de Françoise Collin: «el silencio es palabra, la memoria, olvido, la verdad, error» (pág. 562); o de Jean Pfeiffer: «ninguna parte es ciertamente de alguna manera el fondo de este espacio sin fondo» (pág. 577). Algunos lo declaran abiertamente: «Este comentario, me temo, no es más que una especie de paráfrasis. (...) Es difícil hablar de Blanchot sin experimentar una extraña fascinación, sin ser cautivado por la voz misma del escritor» (J. Starobinski, pág. 513). «Todo debe decirse aquí bajo la modalidad del "quizá", como hace el propio Blanchot» (E. Lévinas, pág. 514). Paráfrasis o silencio: tal parece ser la suerte de todos los que tratan de comprender a Blanchot; una hermosa frase de Roger Laporte recomienda la segunda actitud mientras se practica la primera:

Al cerrar todos su libros, si uno se pregunta: «¿Pero al fin de qué nos habla la obra de Blanchot?», se siente que es imposible contestar, que no hay respuesta a esa pregunta. Una voz habla, pero no dice nada, no hace sino hablar; voz vacía pero de ninguna manera voz del vacío; no muestra, sino que designa, y así por esa voz misma lo desconocido se pone al descubierto y permanece desconocido» (págs. 589-590).

Después de estas exhortaciones, explícitas o implícitas, uno se siente por anticipado equivocado si trata de romper la «extraña fascinación» y procura saber lo que dice exactamente Blanchot de la literatura y de la crítica. Sin embargo, el lenguaje es un bien común; las palabras, las construcciones sintácticas, poseen un sentido que no tiene nada de individual. Se dice que la poesía es intraducible; pero el pensamiento no lo es; ahora bien, debe haber ciertamente, en los miles de páginas de crítica publicadas bajo ese nombre, un pensamiento de Blanchot. Voy, pues, a aceptar el papel ingrato de granuja e intentar traducir con mis palabras una palabra que no dice nada.

La reflexión de Blanchot sobre la literatura nace del comentario de algunas frases de Mallarmé, citadas a lo largo de su obra.

Mallarmé escribió: «Doble estado de la palabra, bruto o inmediato aquí, esencial allá»; y Blanchot comenta:

De un lado, la palabra útil, instrumento y medio, lenguaje de la acción, del trabajo, de la lógica y del saber, lenguaje que transmite inmediatamente y que, como cualquier buena herramienta, desaparece en la regularidad del uso. Del otro, la palabra del poema y de la literatura, donde hablar no es ya un medio transitorio, subordinado y usual, sino que procura realizarse en una experiencia propia (*Le livre à venir*, 1959, pág. 247).

La palabra del habla cotidiana «es de uso, usual, útil; por ella, estamos en el mundo, se nos remite a la vida del mundo, allí donde hablan los fines y se impone el deseo de acabar de una vez. (...) La palabra esencial es, en eso, opuesta. Es, por ella misma, imponente, se impone, pero no impone nada» (*L'espace littéraire*, 1955, pág. 32). En poesía, las palabras «no deben servir para designar algo ni dar voz a nadie, sino que tienen sus fines en ellas mismas» (*ibid.*, pág. 34).

La palabra poética es una palabra intransitiva, que no sirve; no significa, es. La esencia de la poesía está en la búsqueda que lleva a cabo de su origen. Tales son los lugares comunes románticos que Blanchot lee en Mallarmé, y que dominarán la doctrina expuesta en *L'espace littéraire* y en *Le livre à venir*.

El pensamiento de Blanchot se moldea aquí sobre un esquema histórico, de inspiración hegeliana. Desde hace dos siglos, el arte sufre una doble transformación: ha perdido su capacidad de ser portador de lo absoluto, de ser soberano; pero la pérdida de esta función externa queda como compensada por una nueva función, interna: el arte se acerca cada vez más a su esencia. Ahora bien, la esencia del arte es, tautológicamente, el arte mismo; o más bien, la posibilidad misma de la creación artística, la interrogación sobre el lugar de donde surge el arte (por aquí, esta idea se emparenta aún con la doctrina romántica que valora, en el arte, su producción y su devenir). Las palabras clave de Blanchot serán, pues: origen, comienzo, búsqueda. Sólo hoy, después de haber sido divino y humano, y no pudiendo ya serlo, el arte se vuelve hacia esa búsqueda obstinada de su origen. Hoy en día:

lo que el arte quiere afirmar es el arte. Lo que busca, lo que trata de llevar a cabo es la esencia del arte. (...) Tendencia que se puede interpretar de muchas y diferentes maneras, pero que revela con fuerza un movimiento que, según niveles y esquemas propios, atrae todas las artes hacia sí mismas, las concentra en el deseo de su propia esencia, las vuelve presentes y esenciales (*L'espace littéraire*, págs. 228-229).



Todos los escritores auténticamente modernos, todos aquellos que integran el panteón de Blanchot, se caracterizan precisamente por ese rasgo. Hölderlin, Joubert, Valéry, Hofmannsthal, Rilke, Proust, Joyce, Mann, Broch, Kafka, Beckett, súbitamente reunidos, como los contemporáneos en Sartre, afirman una sola y misma cosa; tristemente semejantes los unos a los otros, repiten que el arte es una búsqueda del origen del arte.

Lo que llama la atención en este esquema no es sólo su extrema fragilidad empírica, mayor aún que la de la historia literaria propuesta por Sartre, sino también ese otro rasgo tan hegeliano, el exorbitante privilegio concedido al tiempo presente. Privilegio que Blanchot defiende abiertamente sin jamás ponerlo en duda: hoy en día, escribe, «el arte aparece por primera vez como una búsqueda donde algo esencial está en juego» (pág. 229), y en otra parte:

Hoy en día se trata evidentemente de un cambio mucho más importante (que durante la Revolución francesa), en el que vienen a juntarse todas las conmociones anteriores, aquellas que tuvieron lugar en el tiempo de la historia, para provocar la ruptura de la historia (*L'entre-tien infini*, 1969, págs. 394-395).

El momento presente es aquel donde culmina, y por eso mismo se anula, toda la historia...

La intransitividad de la palabra, la obra vuelta hacia su propio origen, son quizá las características de una cierta producción literaria, durante cierto período, en Europa occidental; las características de una cultura a la cual pertenece Blanchot. ¿Pero por qué Blanchot —quien gusta proclamar, por otro lado, la necesidad de reconocer al otro— no tiene mirada más que para los que se le parecen? Los ejemplos que contradicen esta descripción de la literatura son demasiado abundantes y vienen con demasiada facilidad a la mente como para que sea necesario citarlos. ¿Por qué no se da cuenta de que, mientras declaraba la novela «un arte sin porvenir», bajo otros cielos, incluso bajo los mismos, la novela iba a conocer transformaciones nuevas y sorprendentes, llevándola lejos tanto de la palabra intransitiva como de la pura búsqueda de su propio origen? Todo lo que se puede decir es que la obra de Blanchot atestigua, implícitamente, la aceptación de aquel ideal y de ningún otro, ya que ella misma se vuelve palabra intransitiva, pregunta incansablemente debatida pero jamás resuelta; explícitamente, declara que nosotros (¿pero quiénes somos «nosotros»? ¿Los occidentales? ¿Los europeos? ¿Los parisinos?) somos el momento último, insuperable de la historia. Suponiendo incluso que la descripción de nuestro tiempo hecha por Blanchot sea fiel, ¿por qué el presente sería el tiempo supremo? ¿No habría ahí alguna huella de lo que los psicólogos de la infancia llaman la «ilusión egocéntrica»?

Blanchot no se ha contentado con practicar la crítica o con referirse

a ella de paso; le ha consagrado también un texto breve, titulado «¿En qué anda la crítica?», publicado como encabezamiento de su *Lautréamont et Sade* (1963, reedición 1967). Parte en él de lo que considera una evidencia: que el ideal del comentario reside en volverse invisible, en sacrificarse en el altar de la comprensión de la obra. Tal experiencia implica, se podría creer, una discontinuidad radical entre la literatura y la crítica —una afirma, la otra se borra— y prohíbe al crítico asumir una voz que le sea propia. Esto sería común a Blanchot y a la crítica histórica de principios de siglo (Lanson: «Deseamos ser olvidados, y que sólo se vea a Montaigne y a Rousseau»), así como a las descripciones «científicas» efectuadas actualmente, donde se cree eliminar toda subjetividad al reemplazar las palabras por fórmulas. Si existe una diferencia en el ideal del uno y de los otros, sólo se encuentra en la elegancia con la que se expresa Blanchot: dice, por ejemplo, que la crítica es como la nieve que, al caer, hace vibrar una campana; que debe borrarse, desaparecer, desvanecerse. El crítico «no hace nada, nada más que dejar hablar a la profundidad de la obra» (pág. 10). «La palabra crítica, sin duración, sin realidad, quisiera disiparse frente a la afirmación creadora: no es ella nunca la que habla, cuando habla» (pág. 111).

Pero, aunque suscriba el mismo ideal («inmanente» y «romántico») que el historiador o el «científico», Blanchot no ve la crítica como radicalmente distinta de la literatura, todo lo contrario. No se contenta, como Sartre, con escribir libros de crítica tan bellos como novelas; de esta continuidad, construye también la teoría. Si el punto de partida es el mismo que en los otros «inmanentistas», mientras que el resultado es totalmente diferente, es que la idea que se hace de la literatura es, ella, también, radicalmente diferente. Para aquéllos no existe ningún problema: Rousseau «quiere decir» algo, y es esto lo que se trata de poner en evidencia; o, en todo caso, *La nouvelle Héloïse* tiene una estructura que es lícito describir. Ahora bien, para Blanchot, como hemos visto, la obra no es más que búsqueda de la obra. No es algo que revelaría una plenitud de sentido, por poco que el crítico se desvanezca; sino que es ella misma desvanecimiento, «movimiento de desaparición» (pág. 12). Las afirmaciones de la obra son una ilusión; su verdad es la ausencia de todo deseo de verdad, reemplazado por una búsqueda de su propio origen. Literatura y crítica se juntan en ese movimiento: como la obra, «la crítica está vinculada con la búsqueda de la posibilidad de la experiencia literaria» y, por lo tanto, «a fuerza de desaparecer frente a la obra, se rehace en ella, como uno de sus momentos esenciales» (págs. 13-14)."

Si no se comparte la concepción de la literatura de Blanchot, no se puede escribir, como él, «la crítica —la literatura— me parece...» (pág. 15). Pero, aunque no se haga, se puede mantener su descripción del acto crítico como enteramente inmanente a la obra analizada, y fundar sobre esto otra exigencia dirigida a la crítica literaria, que es: renunciar a toda trascendencia, y, así, a toda referencia a los valores (exigencia que Blanchot tiene de nuevo en común con el proyecto del historicismo y el



del estructuralismo). En Blanchot, no obstante, ambas son solidarias: dado que la novela o el poema «busca afirmarse al margen de todo valor», «dado que escapa a todo sistema de valores» (pág. 14), y dado que la crítica debe ser como la literatura, él le asigna ese programa: debe estar «asociada a una de las tareas más difíciles, pero más importantes de nuestro tiempo (...): la tarea de preservar y de liberar el pensamiento de la noción de valor» (pág. 15).

Esta frase me deja pensativo (suponiendo, desde luego, que las frases de Blanchot digan algo antes que nada; pero no veo por qué debería dudar de eso, en este caso). Que «los» valores se tambaleen en nuestros días, es un hecho. Se puede considerar tal estado de cosas como irreversible, y resignarse impotentes; o tratar de ir a contracorriente y buscar valores nuevos en los que se podría creer. La destrucción de los valores no tiene nada de difícil: acontece todos los días ante nuestros ojos. Pero concebir los valores como un tirano del cual hay que liberar al pensamiento, y hacer de esta liberación la tarea más importante de la crítica y de la literatura, revela un ideal muy singular.

La escritura misma de Blanchot confirma en todo momento ese deseo de liberar el «pensamiento» de toda referencia a los valores y a la verdad; de todo pensamiento, se podría afirmar. Se ha dicho a menudo de él: su «yo hablo» es una manera de rechazar cualquier «yo pienso». La figura de estilo favorita de Blanchot es el *oximoron*, la afirmación simultánea de esto y de lo contrario. «La literatura puede darse manteniéndose perpetuamente en falta», es «la profundidad y también la ausencia de profundidad», escribe aquí (págs. 13, 14) y en otra parte (*Le livre à venir*): «plenitud vacía» (pág. 16), «siempre todavía por venir, siempre ya pasado» (pág. 17), «el vacío como plenitud» (pág. 30), «un espacio sin lugar» (pág. 100), «un inmenso rostro que se ve y que no se ve» (pág. 105), «la realización irrealizada» (pág. 176), y así sucesiva e indefinidamente (se ha visto que de esta manera resultaba más fácil «redactar al estilo de Blanchot»). Pero afirmar simultáneamente A y no-A, es poner en tela de juicio la dimensión asertiva del lenguaje y, efectivamente, mantener un discurso más allá de lo verdadero y de lo falso, del bien y del mal.

Pues resulta claro que los «valores» atacados por Blanchot no son únicamente los estéticos; no pide simplemente a la crítica que renuncie a establecer historiales, en cuyo caso no sería ésta una de las tareas «más importantes de nuestro tiempo». Este nihilismo revela aún un poco más claramente su pertenencia ideológica cuando Blanchot propone poner en lugar de la referencia a la verdad y a los valores «cualquier otra clase (...) de afirmación» (pág. 15). No hay nada particularmente inédito en esta exigencia: compete a la tradición nietzschiana y, más allá, sadiana, que valora la fuerza en detrimento del derecho (Sade y Nietzsche, dos autores favoritos de Blanchot).

Se puede decir de todo acerca de la literatura, lo que no asombra jamás a nadie: los poetas son fuegos fatuos a quienes todó está permiti-

do. Pero esas frases de Blanchot rebasan el marco literario, y es sin duda la razón por la cual estoy escandalizado. En nuestra época, después de la segunda guerra mundial, después de las revelaciones sobre el nazismo y el gulag, se descubre con horror hasta dónde puede llegar la humanidad cuando renuncia a los valores universales y pone en su lugar la afirmación de la fuerza. En ese momento de la historia Blanchot declara que no sólo no hay que lamentar la destrucción de los valores sino que hay que reclutar a la literatura y a la crítica para tan noble tarea: pisotearlos aún un poco más.

Me dirán que introduzco injustamente consideraciones políticas ahí donde sólo se trata de cosas inofensivas, como la literatura. Pero el paso se opera ya en el texto de Blanchot. Se sabe que, antes de la guerra, Blanchot se había convertido en el portavoz de un cierto antisemitismo. Renunció a eso más tarde, por lo que no se trata de reprochárselo aquí. Pero es después de la guerra cuando nos propone comprometernos en la lucha contra los valores. La revelación de los horrores nazis no ha quebrantado tal convicción, aunque, por otra parte, Blanchot habla con fuerza y nobleza de los campos de exterminio: sus reacciones afectivas y puntuales no inciden sobre sus principios. Otros textos de Blanchot lo muestran singularmente tolerante respecto al totalitarismo soviético: consciente de la continuidad entre la «muerte de la filosofía» que le es grata, y la revolución de Octubre, prefiere aceptar ésta más que renunciar a aquélla.

La revolución de Octubre no es solamente la epifanía del logos filosófico, su apoteosis o su apocalipsis. Es su realización que lo destruye. (...) Desde hace un siglo y medio, tanto bajo su nombre como bajo el nombre de Hegel, de Nietzsche, de Heidegger, es la filosofía misma la que afirma o realiza su propio fin.<sup>3</sup> (*L'amitié*, 1971, págs. 102-103).

Y siempre con un espíritu de renuncia a los valores universales le reprocha a Jaspers que sitúe en el mismo nivel el peligro nuclear y el peligro totalitario.

Allí donde el filósofo liberal habla, sin examen ni crítica, de totalitarismo, y con él buena parte de los hombres, otros, y con ellos gran parte de los hombres, hablan de liberación y de realización de la comunidad humana en su conjunto (págs. 121-122).

Habiendo repudiado los «viejos valores» (pág. 122), Blanchot mete en el mismo saco a los defensores y los adversarios del totalitarismo; en ausencia de toda medida universal, esto se convierte en un puro proble-

3. Me permito remitir (por una vez), sobre ese problema de la «muerte de la filosofía» y sobre algunos otros que se relacionan con él, a un artículo reciente: L. Ferry y A. Renaut, «Philosopher après la fin de la philosophie?», *Le Débat*, 28, 1984, págs. 137-154.

ma de punto de vista: los unos hablan así, los otros de otra forma (dejemos de lado el hecho de que, para Blanchot, los habitantes del mundo soviético piensen todos según la ideología oficial, mientras que Jaspers no habría proclamado sus denuncias sino por no haber efectuado un examen verdaderamente crítico!).

Tal es, pues, el aspecto político de la teoría literaria de Blanchot; si se acepta ésta, hay que asumir también aquél. La ideología relativista y nihilista encuentran en él una especie de culminación y sus textos, lejos de no decir nada, dicen abiertamente lo que podía permanecer sobreentendido en otra parte; no son oscuros, son oscurantistas. Blanchot es realmente un crítico-escritor, pero de un tipo que, para mí, pertenece ya al pasado.

### III

Una relación afectiva me unía a Roland Barthes cuando estaba vivo y no ha disminuido desde su muerte. Si debo hablar de él no puedo ni siquiera hacerme la ilusión de la imparcialidad. No sólo estaría irresistiblemente tentado a suprimir en él todo lo que no me conviene y a valorar lo que me resulta más próximo, sino que no puedo encontrar en mí las fuerzas necesarias para verlo como una totalidad cerrada a la que es posible circunscribir, un objeto, como se había convertido Genet para Sartre. No es, pues, a Roland Barthes a quien me refiero en las páginas siguientes, sino a «mi Barthes».

Creo que esta parcialidad no me impide ver, en sus escritos, todo lo que pertenece al síndrome «romántico» y que por lo tanto, no ofrece materia a la presente investigación. Lo menciono en pocas palabras sólo a título de información. Su definición de la literatura conserva sobre todo dos de las características que le atribuían los románticos, el carácter intransitivo y la pluralidad de los sentidos. El carácter intransitivo le viene quizá de Sartre; pero se extiende no ya sólo a la poesía sino a toda la literatura: «El acto literario (...) es un acto absolutamente intransitivo»; «para el escritor, *escribir* es un verbo intransitivo» (*Essais critiques*, 1964, págs. 140, 149); es la intransitividad la que funda la oposición escritores/escribientes (poesía/prosa en Sartre, y ya poesía/escribimiento en Döblin). La ambigüedad, la pluralidad de los sentidos, lo infinito de las interpretaciones es un lugar común moderno, cuyo recorrido exacto es difícil de seguir; ese rasgo de la literatura funda en Barthes las oposiciones entre legible y escribible, entre obras y texto (siempre es el segundo término el que resulta valorado).

El Texto es plural. Eso no quiere decir solamente que tiene varios sentidos, sino que cumple el pluralismo del sentido: un plural *irreducible* («De l'oeuvre au texte», *Revue d'esthétique*, 3, 1971, págs. 227-228; retomado en *Le bruissement de la langue*).

Su concepción de la crítica, tal como se encuentra por ejemplo en un breve texto titulado «¿Qué es la crítica?» (incluido en *Essais critiques*), es también y puramente «romántica». Spinoza quería que se renunciara al problema de la verdad para preocuparse solamente del sentido. Barthes da un paso más en la misma dirección: la tarea de la crítica reside «no en descifrar el sentido de la obra estudiada sino en reconstruir las reglas y coacciones de la elaboración de ese sentido» (pág. 256); «el crítico no tiene que reconstruir el mensaje de la obra sino su sistema» (pág. 257); la «labor crítica» es «puramente formal» (págs. 255-256): extraño voto de pobreza. En cuanto a la verdad, se rechaza en todas las acepciones del término. Por una parte, basándose en una asimilación falaz entre crítica y lógica (falaz ya que una tiene un objeto empírico, la otra no), Barthes afirma que la crítica debe contentarse únicamente con la «validez», con la coherencia interna sin referencia al sentido. El modelo explícito de la crítica, para Barthes, es el lenguaje; pero si el lenguaje, tomado como un todo, no es ni verdadero ni falso, cada enunciado puede serlo; y de igual modo respecto a la crítica; el modelo innominado es, de hecho, el juego, no el lenguaje: un sistema de reglas desprovisto de sentido. Por otra parte, al imaginar que la única verdad con la cual la literatura misma tendría que ver es una verdad de adecuación (Charlus es el conde de Montesquiou), la rechaza, y piensa que la crítica no tiene que ocuparse de eso; ciertamente; pero la literatura jamás ha aspirado a ese tipo de verdad, y la novela de Proust es «verdadera» en un sentido totalmente diferente de la palabra (que no ignoraba Spinoza cuando se preguntaba sobre la verdad de la Biblia). La coexistencia actual de varias ideologías, de varios puntos de vista, le parece a Barthes una razón suficiente para que la crítica renuncie para siempre a «hablar justamente en nombre de principios verdaderos» (pág. 254). Barthes combina, pues, un historicismo radical (ninguna verdad general, sino sólo ideologías puntuales) con un desinterés por la historia; sabe que, en él, el diálogo crítico «está en su totalidad egoístamente desplazado hacia el presente» (pág. 257).

En fin, Barthes rara vez se preocupa de los principios más generales y no nos sorprendemos al encontrar, junto al relativismo, una reivindicación explícita, aunque discutible en el plano histórico, del individualismo:

Desde hace doscientos años, estamos acostumbrados, por la cultura filosófica y política, a valorar muchísimo, digamos, el colectivismo en general. Todas las filosofías son filosofías de la colectividad, de la sociedad, y el individualismo está muy mal visto. (...) Quizá no haya que (...) dejarse intimidar por esta moral, difundida en nuestra sociedad, que es la del super-yo colectivo, con sus valores de responsabilidad y de compromiso político. Quizás haya que aceptar el escándalo de posiciones individualistas (*Le grain de la voix*, libro de entrevistas, 1981, págs. 289).

Pero, desde hace tiempo, el individualismo no escandaliza ya a nadie, ¡es hasta nuestra «ideología dominante»! Así como no escandalizan Sade y Nietzsche, autores queridos por Barthes igual que lo fueron para Blanchot.

Todo este conjunto de ideas se encuentra muy presente en los escritos de Barthes, de acuerdo. Pero no es sólo la simpatía que siento hacia el individuo lo que me hace pensar que no hay que concederles una importancia desmesurada. Se trata igualmente del estatuto que tienen las ideas en el discurso de Barthes. Si en el interior de cada texto se podían tomar esas frases por la expresión de su pensamiento, el conjunto de los textos revela que no es así, ya que se percibe que Barthes cambia constantemente de posición, que le basta formular una idea para desinteresarse de ella; y que ese cambio constante no se explica por ligereza alguna, sino por una actitud diferente respecto a las ideas. Como cualquier escritor público, Barthes se preocupa por encontrar, para cada idea, la mejor formulación, pero esto no lo lleva a asumirla. Por lo demás, se ha descrito fielmente en su *Roland Barthes* (1975): su escritura es un «robo de lenguaje» (págs. 96, 142); «en relación a los sistemas que lo rodean, ¿qué es? Más bien una cámara de resonancia: reproduce mal los pensamientos, sigue las palabras» (pág. 78). Y añade esta frase, que figura también en la portada de su libro: «Toda esto debe considerarse como si lo dijera un personaje de novela, o más bien varios» (pág. 123).

La palabra «novela» no se encuentra allí por azar. Es, en efecto, en el estatuto de la ficción en lo que hacen pensar esas ideas no asumidas: el autor hace hablar a sus personajes sin identificarse con lo que ellos dicen. La diferencia con la novela es doble: resulta que, en el momento de la enunciación de las frases, esos personajes eran invisibles (se tuvo que esperar a 1975, y al *Roland Barthes*, para saber, por parte del propio Barthes, que no creía en ello; nada, en «¿Qué es la crítica?», indica que no se identifique con lo que afirma, que no se trata más que de «robo de lenguaje»); y que, en vez de pronunciar frases cotidianas, enuncian discursos teóricos, una voz magistral, para la cual la dimensión de verdad es lo que más importa. Barthes, pues, puede decir de sí mismo: «Por mi parte, no me considero un crítico, sino más bien un novelista, escribano no de la novela, es cierto, sino de lo "novelesco"» («Réponse», *Tel Quel*, 47, 1971, pág. 102); y especifica en *Roland Barthes*: «El ensayo se considera casi como una novela: una novela sin nombres propios» (pág. 124). En calidad de enunciados, el ensayo y la novela divergen: uno se refiere al mundo de los individuos, el otro no; pero se parecen en el modo de su enunciación: se trata en ambos de un discurso no asumido, una ficción.

Barthes se asimila, entonces, a los demás críticos-escritores, y esto no sólo por las cualidades de su estilo, sino porque pone entre paréntesis la dimensión de verdad de la crítica, y porque insiste, en cambio, en su aspecto ficcional o poético (donde el lenguaje deja de ser un instrumen-

to para volverse problema). Es allí mismo, a sus ojos, donde reside el rasgo característico de la crítica de hoy:

Si la crítica nueva tiene alguna realidad, es ésta: (...) en la soledad del acto crítico, desde ahora asegurado, lejos de las coartadas de la ciencia o de las instituciones, como un acto de plena escritura (*Critique et vérité*, 1966, págs. 46-47.)

Y es cierto que los libros escritos por Barthes son, en su forma misma, desafíos dirigidos a la tradición del género: ¿quién hubiera podido prever *S/Z*, *Roland Barthes*, *Fragments d'un discours amoureux*? Escándalo para unos, encanto para otros, los textos de Barthes eran los de un escritor a quien las vicisitudes del destino habían llevado a hacer carrera en el mundo de las ideas y del conocimiento.

Si hubiera escrito de verdad novelas, toda la originalidad del gesto evidentemente habría desaparecido. Hacia el final de su vida, Barthes tenía en mente escribir una «verdadera» novela, con descripción y nombres propios. Pero no es seguro que el proyecto hubiera podido llevarse a cabo: Barthes ha explicado que experimentaba un «deseo tenaz de describir a los que amo» (*Prétexte: Roland Barthes*, Colloque de Cerisy, 1978, pág. 368), y que contaba para eso con la escritura novelesca; pero el último texto que terminó lleva este título melancólico: «Uno fracasa siempre al hablar de lo que ama» (*Tel Quel*, 85, 1980 y *Le bruissement de la langue*). Sea lo que fuere, si hubiera escrito novelas, Barthes no hubiera sido más que un novelista entre tantos, así como, cuando cuenta verdaderamente su vida, en *La chambre claire* (1980), se vuelve un autobiógrafo o un memorialista entre tantos (aunque sea uno de los mejores): ya no hay más invención formal. La originalidad de Barthes depende de un *casí*, reside por completo en la transición entre ambas.

No comparto la actitud de Barthes respecto a la verdad; la literatura, de por sí, tiene una relación con la verdad, y la crítica tiene más de una. Sin embargo, me adhiero a la idea de que el resultado de la actividad crítica es un *libro*, y que ese hecho es esencial. Porque el trabajo de interpretación, aunque compete al conocimiento, no se reduce, como hacen la observación o la formulación de leyes generales, al puro enunciado de un estado de hecho. La interpretación es la (re) construcción de una totalidad singular; ya se trate de un libro de historia, de etnología o de crítica literaria (sin hablar de todos los géneros mixtos), tal construcción forma parte de la afirmación misma que uno hace acerca del objeto analizado. No se equivocan aquellos lectores que, en el campo de las «ciencias humanas», olvidan las ideas pero retienen los libros (aunque sea un poco injusto).

La puesta en movimiento del discurso magistral ejecutado por Barthes tuvo un efecto refrescante en la atmósfera de arrogancia y demagogia que caracteriza la comunidad intelectual. Pero, pasado ese efecto profiláctico y, en resumidas cuentas, negativo, se puede formular la



pregunta: ¿qué significa la renuncia al discurso que tiene la verdad como horizonte? ¿Será algo más que una adhesión al relativismo generalizado? El propio Barthes quiso sobre todo ver en ello un reflejo de la dispersión interna de la persona; es una variante moderna del adagio de Montaigne: «El hombre, en todo y por todo, no es más que remiendo y abigarramiento». Hemos visto a Brecht valorando la presencia de dos voces en un solo sujeto, cualquiera que sea la naturaleza de esas voces; Barthes, que siempre admiró mucho a Brecht, no deja de referirse a eso cuando trata de explicar esta pluralidad de su propia persona:

Cuán feliz sería si pudiera aplicarme esta noción de Brecht: «Pensaba por otras mentes; y en la suya, otros que no eran él pensaban. Es esto el verdadero pensamiento» (*Le grain de la voix*, pág. 185).

Reconocer a los demás como siendo uno mismo, a los demás en uno mismo, es ciertamente un buen punto de partida para el pensamiento; ¿pero será esto su totalidad? ¿Queda el otro suficientemente definido por el criterio, eminentemente relativo, de que es otro? ¿No puedo también distinguir entre los otros que apruebo y los que desapruuebo? Si vuelvo a pensar en lo que me gustaba de Barthes, no lo encuentro en esta descripción: que se escuchaban, a través de su voz, otras voces. Estaría tentado de decir casi lo contrario: lo mejor que había en el conjunto Barthes (vida y obras) era el propio Barthes. Me doy cuenta de que él tuvo un pensamiento paralelo:

Alcanzado este momento de mi vida, al concluir un coloquio del cual he sido el pretexto, diré que tengo la impresión, la sensación y casi la certeza de haber triunfado más en mis amigos que en mi obra (*Prétexte*, pág. 439).

Pero, me dirán, esto no tiene nada que ver con la crítica literaria. Por supuesto, ya que Barthes escribía acerca de la literatura, constantemente; diré, pues, que los textos que me parecen más estimables, hoy en día, son aquellos en que está más presente, sin que pasemos aún al género personal: es el *Roland Barthes*, libro a la vez íntimo y público, subjetivo y objetivo (de crítica), libro de una transición, una vez más.

Puesto que hay que distinguir lo privado y lo público, añadiré lo siguiente: hasta la publicación del *Roland Barthes*, en 1975, veo a Barthes adherirse plenamente, en sus escritos, a la idea de la dispersión del sujeto, de la inautenticidad del ser. El hecho de haber tenido que tomar a ese sujeto disperso como objeto de un libro, lo había llevado a cambiar, aunque el cambio no tuviera nada de espectacular: «Me asumo en mayor medida como sujeto», decía (*Le grain de la voix*, pág. 313). En uno de sus cursos, Barthes decía también: hay que escoger entre ser terrorista y ser egoísta; esta opción es la que explica la diferencia entre antes y después de 1975. Lo que hasta entonces Barthes había sido en su vida y



para sus amigos (un no-terrorista), había llegado a serlo también en sus libros: y podía escribir:

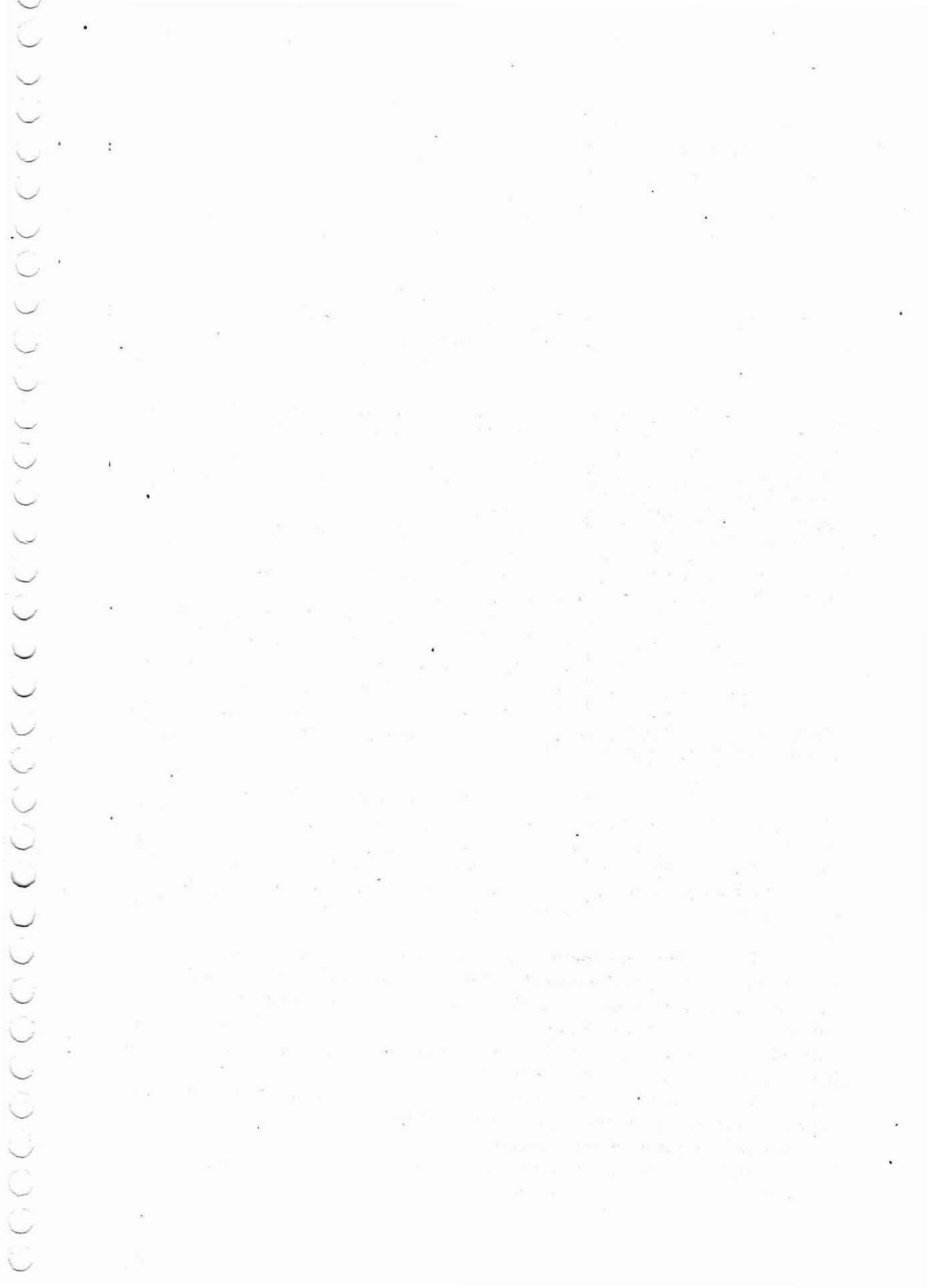
Juego del conflicto, de la lucha: lo detesto. Los franceses parecen amarlo: rugby, debate «cara a cara», mesas redondas, apuestas, siempre estúpidos, etc. (*Prétexte*, pág. 299).

Pero este egoísmo ya no tiene nada más que ver con aquel que manifestaba más o menos voluntariamente su crítica anterior: en vez de ofrecer en sus libros un puro discurso (el cual sigue siendo una exhortación), proponía ahora un ser, el suyo. Más que sugerir cómo es el hombre, dejaba, con éxito ciertamente variable, a cada uno la libertad de escoger su lugar en relación con el discurso ofrecido. El riesgo es mucho mayor (y, correlativamente, la recompensa) cuando se dice: «Soy así», que cuando se afirma: «Los otros piensan dentro de mí».

Por esto los otros —aquellos que existen materialmente, fuera de la conciencia de Barthes— quizá salen ganando más que cuando estaban obligados a aceptar una complicidad que se les imponía. Es lo que expresa el mismo Barthes cuando trata de comprender su sufrimiento frente a la muerte de su madre: «Lo que he perdido, no es una Figura (la Madre) sino un ser» (*La chambre claire*, pág. 118). Un ser no es el Otro, ni los otros; es sólo él mismo. Reconocerle su otredad (y no más que yo es otro, o que los otros están en mí) es reconocerle a secas, es renunciar un poco más a la ilusión egocéntrica. Mientras me considero una mera cámara de resonancia, el otro sólo existe para mí, indiferenciado; si «me asumo como sujeto», le permito al otro hacer lo mismo, de modo que lo respeto. Es lo que encuentro también en estas frases en las que Barthes describe su evolución:

Poco a poco, en mí, se afirma un deseo creciente de legibilidad. Tengo ganas de que los textos que recibo me sean «legibles», tengo ganas de que los textos que escribo sean ellos mismos «legibles». (...) Se me ocurre una idea descabellada (descabellada de tanto humanismo): «Jamás se repetirá demasiado cuánto amor (por el otro, por el lector) existe en el trabajo de la frase» (*Prétexte*, pág. 301).

Este humanismo descabellado es algo nuevo en la escritura de Barthes (cuando siempre había estado presente en su conversación) y me resulta particularmente valioso. Veo buscarse, por encima de los clichés nihilistas que Barthes compartía con su época, una trascendencia nueva, fundada no en lo divino sino en la socialidad del hombre y en la pluralidad de los hombres. Y me he emocionado al ver que de eso tratan las frases finales de la última entrevista que ofreció, varios días antes de su muerte accidental, aunque sean frases más bien torpes: «Pero, a pesar de todo, cuando uno escribe, uno entrega gérmenes, se puede decir que uno entrega algún tipo de semilla y que, por consiguiente, está reincorporado en el tráfico general de las semillas» (*Le grain de la voix*, pág. 339).



## LO HUMANO Y LO INTERHUMANO (Mijaíl Bajtin)

Mijaíl Bajtin es una de las figuras más fascinantes y más enigmáticas de la cultura europea de mediados del siglo xx. La fascinación se entiende fácilmente: su obra es rica y original, y no puede compararse con ninguna producción soviética en materia de ciencias humanas. Pero a esta admiración se añade un elemento de perplejidad, ya que uno está inevitablemente llevado a formularse la pregunta: ¿quién es Bajtin y cuáles son los rasgos distintivos de su pensamiento? En efecto, éste tiene facetas tan múltiples que uno duda a veces de si hubo siempre en su origen una sola y misma persona.

La obra de Bajtin atrajo la atención del público en 1963, año en que se reeditó (en una forma sensiblemente modificada) su obra sobre Dostoievsky, publicada originalmente en 1929 (y que ya se había destacado en la época). Pero este apasionante libro, *Problemas de la poética de Dostoievsky*, no dejaba de presentar dificultades si uno se preguntaba respecto a su unidad. En líneas generales, lo componen tres partes bastante autónomas: el primer tercio está constituido por la exposición e ilustración de una tesis sobre el universo novelesco de Dostoievsky, expresada en términos filosóficos y literarios; el segundo, por una exploración de algunos géneros literarios menores, los diálogos socráticos, la menipea antigua y las producciones carnalescas medievales, que constituyen según Bajtin la tradición genérica de la cual habría surgido Dostoievski; finalmente, el tercer tercio comprende un programa de estudios estilísticos con ejemplos de análisis de las novelas de Dostoievsky.

Luego, en 1965, apareció un libro sobre Rabelais, que podía pasar por la ampliación de la segunda parte del libro sobre Dostoievsky (o a la inversa —y es la verdad—, ésta podía tomarse desde entonces como un resumen del libro sobre Rabelais), pero que tenía poca relación con las otras dos partes: análisis temático, y no sólo estilístico, por un lado; obra histórica y descriptiva, por el otro, que no dejaba lugar a las intuiciones filosóficas del *Dostoievsky*. Fue esta obra la que atrajo la atención de los especialistas hacia fenómenos como la cultura popular o el carnaval.

En 1973, golpe de efecto: varias fuentes autorizadas (soviéticas) revelan que Batjin es el autor, o en todo caso el coautor principal, de tres libros y de varios artículos publicados con otros nombres en la URSS a

finales de los años veinte, con temas como el marxismo, la filosofía del lenguaje y el freudianismo. Pero tal enriquecimiento de la bibliografía bajtiniana no podía sino acrecentar la perplejidad de los lectores, que ya tenían dificultades para entender la relación entre su *Dostoievsky* y su *Rabelais*, al hacernos percibir un tono de voz también diferente en los textos de los años veinte: el de una crítica violenta (de inspiración sociológica y marxista) del psicoanálisis, de la lingüística (estructural o no) y de la poética tal como la practican los Formalistas rusos.

En 1975, año de su muerte, Bajtin publica un nuevo volumen, *Problemas de literatura y de estética*, compuesto por estudios que datan en su mayoría de los años treinta. Esos trabajos prolongan de hecho las búsquedas estilísticas del *Dostoievsky* y preparan el estudio temático del *Rabelais* (en realidad, este último había sido concluido en 1940); permiten, pues, comenzar a orientarnos en la obra de Bajtin, poniendo en evidencia el paso de una monografía a la otra.

Finalmente, en 1979, última revelación (por el momento): un nuevo volumen de textos inéditos sale a la luz, preparado por sus editores y titulado *Estética de la creación verbal*. Comprende, en lo esencial, los primeros y los últimos escritos de Bajtin: una gran obra anterior al período sociológico; y notas y fragmentos redactados durante los últimos veinte años de su vida. Muchas cosas se explican gracias a la publicación de este nuevo libro, pero otras, por el contrario, se oscurecen, ya que a los diferentes Bajtin que uno conocía se añade uno más, fenomenólogo y, quizás, «existencialista»...

Es cierto que el pensamiento de Bajtin plantea un problema. No se trata de imponerle artificialmente una unidad que no tuviera, sino de hacerlo inteligible, lo que es muy diferente. Para avanzar un poco en esa dirección, se acudirá a la historia y se intentará contestar a esta pregunta: ¿Cómo situar a Bajtin en relación con la evolución de las ideologías en este siglo xx?

Bajtin se presenta, a primera vista, como un teórico e historiador de la literatura. Ahora bien, en la época en que ingresa en la vida intelectual rusa, el privilegio del primer plano, en materia de investigación literaria, lo posee ese grupo de críticos, de lingüistas y de escritores, del cual ya hemos hablado, al que se denomina los Formalistas (para nosotros, los «Formalistas rusos»). Los Formalistas tienen relaciones inseguras con el marxismo y no dominan las instituciones; pero cuentan con la ventaja del talento y su prestigio es indiscutible. Para obtener un lugar en el debate literario y estético de su tiempo, Bajtin debe, pues, situarse respecto a los Formalistas. Lo hará en dos oportunidades: primero en un extenso artículo de 1924 (publicado por primera vez en *Voprosy* en 1975); luego con el libro *El método formal en los estudios literarios* (1928), cuyo autor oficial es P. Medvedev.

Lo primero que Bajtin reprocha a los Formalistas es no saber lo que hacen, no reflexionar acerca de los fundamentos teóricos y filosóficos de su propia doctrina. No se trata de un fallo fortuito: los Formalistas, como

se ha visto, comparten ese rasgo con todos los positivistas, que creen practicar la ciencia y buscar la verdad, olvidando que se apoyan en presupuestos arbitrarios. Bajtin se va a encargar de esclarecer este aspecto, para permitir elevar el debate. La doctrina formalista, nos dice, es una estética del material, ya que reduce los problemas de la creación poética a problemas de lenguaje: de ahí la codificación de la noción de «lenguaje poético», de ahí el interés en los «procedimientos» de toda clase. Al hacerlo, los Formalistas descuidan los otros elementos del acto de creación, que son el contenido, o relación con el mundo, y la forma, entendida aquí como intervención del autor, como la opción que hace un individuo singular entre los elementos impersonales y generales del lenguaje. La verdadera noción central de la búsqueda estética no debe ser el material, sino lo arquitectónico, o la construcción, o la estructura de la obra, comprendida como un lugar de encuentro y de interacción entre material, forma y contenido.

Bajtin no critica, pues, la oposición misma entre arte y no-arte, entre poesía y discurso cotidiano, sino el lugar donde los Formalistas buscan situarla. «Los rasgos característicos de lo poético no pertenecen al lenguaje y a sus elementos, sino sólo a las construcciones poéticas», escribe Medvedev (pág. 119), y añade: «El objeto de la poética debe ser la construcción de la obra literaria» (pág. 141). Pero lo poético y lo literario no están definidos de otra manera por los Formalistas: «En la creación poética, el enunciado ha roto sus lazos con el objeto, tal como éste existe fuera del enunciado, así como con la acción. (...) La realidad del enunciado mismo no sirve aquí a ninguna otra realidad» (pág. 172).

La crítica de Bajtin se refiere, pues, a los Formalistas, pero no al marco de la estética romántica de la cual han surgido. Lo que les reprocha no es su «formalismo» sino su «materialismo»; se podría hasta decir que él es más formalista que ellos, si se vuelve a otorgar a «forma» su sentido pleno de interacción y unidad de los diferentes elementos de la obra; este otro sentido es el que Bajtin intenta alcanzar de nuevo, introduciendo esos sinónimos valorizados que son «arquitectónica» o «construcción». Lo que critica es justamente la vertiente no romántica de los Formalistas: la expresión «estética del material» se aplica de maravilla a un programa como el que desarrolla Lessing en el *Laocoonte*, donde las propiedades de la pintura y de la poesía se deducen de sus materiales respectivos. Más allá de Lessing, lo que se encuentra evocado aquí es la tradición aristotélica, con su descripción de «procedimientos» desencarnados como las figuras y los tropos, la peripecia y el reconocimiento, las partes y los elementos de la tragedia.

La paradoja de los Formalistas, y su originalidad, ya se ha dicho, fue la de practicar descripciones «clásicas» (aristotélicas) a partir de premisas ideológicas románticas; Bajtin restablece la doctrina romántica en su pureza. Cuando Goethe estudiaba el mismo grupo escultórico del *Laocoonte*, ya establecía las nociones de obra, de unidad, de coherencia, en

vez de las leyes generales de la pintura y de la poesía apreciadas por Lessing. Permaneceremos en el pensamiento de Schelling y de sus amigos al ver la obra de arte como la fusión de lo subjetivo y de lo objetivo, de lo singular y de lo universal, de la voluntad y de la coacción, de la forma y del contenido. La estética romántica valora la inmanencia, no la trascendencia; otorga, pues, poco interés a elementos transtextuales como la metáfora, o las rimas dactílicas, o los procedimientos de reconocimiento. Bajtin tiene razón al reprochar a los Formalistas el ignorar su propia filosofía; pero su filosofía tiene un color bien preciso: es el de los románticos. Lo que no es en sí una tara, aunque limita la originalidad de su posición.

Sin embargo, no nos apresuremos a concluir. Se trata de dos textos de los años veinte y, aunque Bajtin no rompa jamás con la estética romántica (principalmente en su teoría de la novela), su pensamiento no se limita a ello, ni mucho menos. Por lo demás, esta problemática misma de los principios estéticos generales aparece más bien marginal en su obra, en todo caso como una transición. Descubrimos hoy que había otro tema en el centro de su atención desde el comienzo de los años veinte, y al cual no cesa de volver hasta el final de su vida; un tema a la vez más particular, al referirse a un solo problema estético, pero también más general, ya que desborda, y de lejos, lo estético como tal: es el de la relación entre el creador y los seres creados por éste, o, como dice Bajtin, la relación entre autor y héroe. Observar esa relación será tanto más instructivo cuanto que mostrará —y el asunto es raro en su larga carrera intelectual— un vuelco espectacular en las ideas de Bajtin al respecto.

La posición inicial se encuentra en su primera obra, nuevamente descubierta y dedicada precisamente a este problema. En líneas generales, consiste en decir que una vida logra un sentido, y se vuelve por ello un ingrediente posible de la construcción estética, sólo si es vista desde el exterior, como un todo; ha de estar totalmente englobada en el horizonte de algún otro; y, para el personaje, ese otro es, desde luego, el autor: es lo que Bajtin llama la «exotopía» de este último. La creación estética es, entonces, un ejemplo particularmente realizado de una clase de relación humana: aquella en la que una de las dos personas envuelve completamente a la otra, y por eso mismo la culmina y la dota de sentido. Relación asimétrica de exterioridad y de superioridad, que es una condición indispensable para la creación artística: ésta exige la presencia de elementos «transgredientes», como escribe Bajtin, es decir, exteriores a la conciencia tal como se piensa desde el interior; pero necesarios para su constitución como un todo. Asimetría a propósito de la cual Bajtin no vacila en recurrir a una comparación elocuente: «La divinidad del artista reside en su asimilación a la exotopía superior» (*Estetika...*, pág. 166; el subrayado es mío).

Bajtin no ignora que describe una norma y no una realidad. Algunos autores —como Dostoievsky, por ejemplo— olvidan esta ley estética, esta superioridad necesaria del autor sobre el personaje, y le dan a éste tanto

peso como al autor o, inversamente, sacuden la posición del autor hasta volverla semejante a la de un personaje; de una manera o de otra, esos autores descarriados ponen a ambos en el mismo plano, gesto que tiene consecuencias catastróficas, pues no existe, por un lado, la verdad absoluta (del autor) y, por el otro, la singularidad del personaje; sólo quedan posiciones singulares, y ningún lugar para lo absoluto. En un texto de 1929 firmado por Volochinov, leemos que esta clase de renuncia a lo absoluto es una característica (deplorable) de la sociedad moderna: uno ya no se atreve a afirmar nada con convicción y, para disimular su incertidumbre, se refugia en los diversos niveles de la cita: no hablamos más que entre comillas.

Semejante exigencia de la exotopía superior es perfectamente «clásica»: Dios ciertamente existe y permanece en su lugar, no se confunde al creador con su criatura, la jerarquía de la conciencia es inquebrantable, la trascendencia del autor nos permite evaluar con seguridad a sus personajes. Pero no se mantendrá. En el camino, Bajtin se deja influir por su contrajejemplo, Dostoievsky (o por la imagen que tiene de él); su primer libro, publicado en 1929, le está dedicado, y es un elogio del rumbo anteriormente condenado. La concepción precedente, en vez de conservar el rango de una ley estética general, se convierte en la característica de un estado de espíritu que Bajtin estigmatiza bajo el nombre de «monologuismos»; la perversión dostoievskiana, por el contrario, se eleva a encarnación del «dialoguismo», a la vez concepción del mundo y estilo de escritura, para los cuales, de ahora en adelante, Bajtin no oculta su preferencia.

Mientras que antes exigía la asimetría del personaje y del autor, y la superioridad de éste, Bajtin no se cansa ahora de repetir: «En sus obras (las de Dostoievsky) aparece un héroe cuya voz está construida de la misma manera en que se construye la voz del autor en una novela de tipo habitual» (ed. de 1963, págs. 7-8). «Lo que llevaba a cabo el autor, es ahora el héroe quien lo lleva a cabo» (pág. 65). El autor no posee ventaja alguna sobre el héroe, no hay ningún excedente semántico que lo distinga, y las dos conciencias tienen derechos perfectamente iguales. «Las ideas del Dostoievsky-pensador, entrando en su novela polifónica (...), establecen un gran diálogo con las otras imágenes de ideas, sobre *un pie de perfecta igualdad*» (pág. 122). Para hablar como Buber (Bajtin ya lo hace) Dostoievsky sería el primero en asimilar las relaciones entre autor y personaje a las relaciones del tipo «yo-tú» en lugar de «yo-eso».

La referencia a lo absoluto, y por consiguiente a la verdad, que sostenía la concepción anterior, se encuentra ahora rechazada. Bajtin llega a escribir: «La representación artística de la idea sólo es posible allí donde se la sitúa más allá de la afirmación o de la negación, sin que por esto se la reduzca al rango de una mera experiencia psíquica» (pág. 106). La novela «monológica» no conoce sino dos casos: o las ideas se tienen en cuenta por su contenido, y entonces son verdaderas o falsas; o se las considera indicios de la psicología de los personajes. El arte «dialogico»



tiene acceso a un tercer estado, más allá de lo verdadero y lo falso, del bien y del mal, al igual que el segundo, sin que le sea equivalente: cada idea es la idea de alguien, se sitúa en relación a una voz que es su portadora y a un horizonte hacia el cual apunta. En lugar de lo absoluto, se halla una multiplicidad de puntos de vista: los de los personajes y el del autor que les está asimilado; y no conocen ni privilegios ni jerarquía. La revolución de Dostoievsky, en el plano estético (y ético), es comparable con la de Copérnico, o aun con la de Einstein, en el plano del conocimiento del mundo físico (imágenes favoritas de Bajtin): ya no hay centro y vivimos en la relatividad generalizada.

Bajtin mantiene su observación según la cual, en nuestro mundo contemporáneo, es imposible asumir una verdad absoluta, y uno debe contentarse con citar más que con hablar en nombre propio; pero ya no añade desaprobación ni disgusto alguno a esa consideración: la ironía (es así como llama ahora a ese modo de enunciación) es nuestra sabiduría, y ¿quién se atrevería hoy en día a proclamar verdades? Rechazar la ironía es escoger deliberadamente la «estupidez», limitarse a uno mismo, estrechar el horizonte (véase *Estetika...*, pág. 352): de esa manera procede Dostoievsky en sus escritos periodísticos. La otra alternativa —pero que no por ello nos permite encontrar lo absoluto— sería ponerse a la escucha del ser, como recomienda Heidegger (pág. 354).

Es sorprendente ver hasta qué punto la argumentación desarrollada por Bajtin es paralela a la que formulaba, más o menos en la misma época, Jean-Paul Sartre. En un artículo de 1939, «François Mauriac y la libertad» (*Situations I*, 1947), Sartre rechaza toda práctica novelesca donde el autor ocupe una posición privilegiada respecto a sus personajes; no usa el término «monológico», pero no está lejos de identificar «novela» y «dialoguismo»: «El novelista no tiene el derecho de abandonar el campo de batalla y de (...) juzgar» (pág. 41), debe contentarse con presentar a sus personajes; si emitiera un juicio, se asimilaría a Dios; ahora bien, Dios y la novela se excluyen mutuamente (es lo que no habría entendido Mauriac): «Una novela escrita por un hombre para hombres. Respecto a Dios, que atraviesa las apariencias sin detenerse, la novela no existe» (pág. 57). Como Bajtin, Sartre asimila esta revolución novelesca al nombre de Dostoievsky y, como él, la compara con la de Einstein: «En una verdadera novela, al igual que en el mundo de Einstein, no hay cabida para un observador privilegiado» (págs. 56-57). Y como él llega a la conclusión de la desaparición de lo absoluto: «La introducción de la verdad absoluta» en una novela no puede provenir más que de un «error técnico» (pág. 47), ya que el novelista «no tiene el derecho de emitir juicios absolutos»<sup>1</sup> (pág. 46).

1. Es bastante gracioso ver que, cuando treinta años más tarde Sartre descubre el libro de Bajtin, no reconoce su propio pensamiento, preocupado como está en refutar el «formalismo»: «Acabo, por ejemplo, de leer a Bajtin sobre Dostoievsky, pero no veo lo que el nuevo formalismo —la semiótica— añade al antiguo.

Bajtín no querría, sin embargo, que se tomara su posición por la de un relativista, pero no logra explicar bien en qué consiste la diferencia. Gusta de comparar el pluralismo de Dostoievsky, tal como lo establece, al de Dante, ya que éste hace escuchar, en la simultaneidad ideal de la eternidad, las voces de los ocupantes de todas las esferas terrestres y celestiales (*Dostoievsky...*, págs. 36 y 42); pero Bajtín se contenta con señalar como un hecho secundario el carácter «vertical», es decir, jerarquizado, del universo de Dante, en contraste con el mundo «horizontal» de Dostoievsky, mundo de la «coexistencia pura» (*Voprosy...*, pág. 308). Ahora bien, la diferencia es enorme y, si fuera verdadera, no se vería cómo Dostoievsky y Bajtín, que se presenta como su portavoz, escaparían al relativismo! Si tal fuera la última palabra de Bajtín, habría que ver ciertamente en él al representante, si no de la estética romántica en su corriente principal, por lo menos de la ideología individualista y relativista, que domina la época moderna.

Pero las cosas son un poco más complejas. Al mismo tiempo que ilustra esta ideología, Bajtín hace escuchar una voz completamente distinta. Sólo que aquí, a diferencia de lo que sucedía anteriormente, entre el libro de juventud acerca del autor y del héroe y la obra sobre Dostoievsky, el conflicto ya no es patente, no corresponde a una sucesión en el tiempo, y se puede dudar de que Bajtín tuviera conciencia del asunto. Se trata más bien de inconsistencias reveladoras en lo que Bajtín piensa que es una afirmación homogénea; pero es de ahí quizá de donde proviene su aportación más novedosa.

Para encontrar a ese otro —¡tercer!— Bajtín, hay que volver a partir de la interpretación que realiza del pensamiento y de la posición de Dostoievsky, ya que éstos son determinantes en las ideas del propio Bajtín. Con motivo de su célebre discurso sobre Pushkin, en 1880, Dostoievsky se ve interpelado por un escritor de la época, Kavelin, que le opone su idea de la moralidad: actúa moralmente aquel que actúa en perfecto acuerdo con sus convicciones. Es, pues, otra versión del credo relativista e individualista (cada uno es su propio juez), no muy diferente en el fondo de la que Bajtín cree encontrar en Dostoievsky. Ahora bien, este último escribe, en su proyecto de respuesta a Kavelin:

No basta con definir la moralidad por la fidelidad a las convicciones propias. También hay que suscitar continuamente en uno la pregunta: ¿son verdaderas mis convicciones? Ahora bien, el único medio de

---

»En conjunto, lo que reprocho a estas investigaciones es que no llevan a nada: no contienen su objeto, son conocimientos que se disipan» (Contat y Rybalka, «Una entrevista con Jean-Paul Sartre», *Le Monde* del 14-5-1971). El contrasentido es total; es inevitable preguntarse si, ya en esa época, Sartre no estaba sufriendo de la ceguera que más tarde le aquejaría.

Pero existen también cegueras ideológicas que pueden muy bien equivaler a la otra.

verificarlas, es Cristo (...). No puedo considerar un hombre moral a aquel que quema a los herejes, ya que no reconozco su tesis, según la cual la moralidad es el acuerdo con las convicciones íntimas. Esto es sólo la *honestidad* (...), no la moralidad. Tengo un modelo y un ideal moral: es Cristo. Pregunto: ¿hubiera quemado a los herejes? No. Entonces esto significa que quemar a los herejes es un acto inmoral (...). Cristo cometía errores —¡está comprobado!—. El mismo sentimiento ardiente dice: prefiero quedarme con el error, con Cristo, antes que con usted (*Literaturnoe nasledstvo*, t. LXXXIII, págs. 674 y sig.).

Dostoievsky exige ciertamente la existencia de una trascendencia y distingue entre honestidad (fidelidad a las convicciones) y verdad. A esto añade que la verdad humana debe encarnarse más que permanecer abstracta: tal es el sentido de la figura de Cristo; esta verdad humanizada, encarnada, vale aún más que la otra, y debe preferirse si las dos se contradicen (los «errores» de Cristo): ésta es la especificidad de la verdad moral.

Bajtín conoce y cita este texto (*Dostoievsky*, págs. 130-131). Pero el comentario que hace es absolutamente revelador de su interpretación de Dostoievsky. «Prefiere quedarse con el error y no con Cristo» escribe (pág. 131), o, posteriormente: «La oposición de la verdad y de Cristo en Dostoievsky» (*Estetika...*, pág. 355). La parcialidad de esta interpretación se acerca al contrasentido: Dostoievsky no opone la verdad a Cristo sino que los identifica para oponerlos a la filosofía de los «puntos de vista» o de las «convicciones»; y sólo de forma secundaria opone, en el mundo moral, verdad encarnada y verbal impersonal, para preferir la primera a la segunda. Pero reconocerlo hubiera destruido la posición de Bajtín quien, en un sentido muy cercano a Kavelin, afirma que «todos los héroes principales de Dostoievsky son, en cuanto hombres de la idea, absolutamente desinteresados, en la medida en que la idea ha tomado realmente posesión del núcleo profundo de su personalidad» (*Dostoievsky*, pág. 115): ¿no es esto fundar el juicio moral sobre la fidelidad a las convicciones que comparten el asesino Raskolnikov, la prostituta Sonia, Iván el cómplice del parricidio y el «adolescente» que sueña con convertirse en Rotschild?

En el proyecto de una novela abandonada, *La vida de un gran pecador*, Dostoievsky escribe:

Pero que la idea reinante de la vida sea visible es decir, aunque *sin explicar con palabras toda la idea reinante* y pese a dejar que siga siendo enigmática, lograr que el lector vea siempre que esta idea es una idea piadosa.

Bajtín cita este texto igualmente (*Dostoievsky*, pág. 132) en apoyo de su afirmación. Pero Dostoievsky no dice ahí que renuncia a la distinción entre idea impía e idea piadosa: sólo decide no proclamarla claramente

sino sugerirla de manera indirecta. Bajtin anota en otra parte: «La verdad no proferida en Dostoievsky (el beso de Cristo)» (*Estetika...*, pág. 353); pero el silencio de Cristo frente al Gran Inquisidor no significa renuncia a la verdad; sólo que ésta no se transmite ya con palabras. La verdad debe encarnarse, la verdad debe ser indirecta: pero una cosa queda clara en todo esto, y consiste en que para Dostoievsky la verdad existe.

Añadamos a estos testimonios de Dostoievsky citados por Bajtin este otro, que se encuentra en el *Diario de un escritor* para el año de 1873. Comentando la obra de teatro de un autor populista, Dostoievsky escribe:

El autor se ha entusiasmado sobremanera con su personaje, y ni una vez decide dominarlo con la mirada. Nos parece que no basta en absoluto con exponer de manera verdadera todos los rasgos del personaje; hay que aclararlo decididamente con el propio punto de vista artístico. A ningún precio el verdadero artista debe mantenerse en situación de igualdad con el personaje representado, contentándose con la sola verdad real de este último: no se alcanzará de esa manera una verdad en la impresión (*Polnoe sobranie sochinenij*, t. XXI, 1980, pág. 97).

Pero es cierto que esas frases se encuentran en un escrito periodístico y «estúpido» de Dostoievsky.

La igualdad del héroe y del autor que Bajtin atribuye a Dostoievsky no está solamente en contradicción con las intenciones de éste; es, a decir verdad, imposible en su principio mismo. El propio Bajtin casi lo dice: la función de la «idea reinante» de que trata la frase antes citada de Dostoievsky queda reducida por él a casi nada: «No debe dirigir sino la selección y la disposición de la materia» (*Dostoievsky*, pág. 132); pero ese casi es enorme. En Dostoievsky, dice otro texto, «el autor no es más que un participante en el diálogo (y su organizador)» (*Estetika...*, pág. 322); pero el paréntesis abole todo el carácter radical de la frase que lo precede. Si uno es el organizador del diálogo, uno *no es* sólo un simple participante.

Bajtin parece confundir dos cosas. La primera es que las ideas del autor sean presentadas por él mismo, dentro de una novela, con un carácter tan discutible como las de otros pensadores. La otra es que el autor se encuentre en el mismo plano que sus personajes. Ahora bien, nada autoriza esta confusión, ya que es el propio autor el que presenta tanto sus propias ideas como las de los otros personajes. La afirmación de Bajtin no sólo podría ser justa si Dostoievsky se confundiera, digamos, con Aliocha Karamazov; cabría decir en ese momento que la voz de Aliocha está en el mismo plano que la de Iván. Pero es sólo Dostoievsky quien escribe *Los hermanos Karamazov* y representa tanto a Aliocha como a Iván. Dostoievsky no es una voz entre otras en el seno de sus novelas, es el creador único, privilegiado y radicalmente diferente de

todos sus personajes, ya que cada uno de ellos, precisamente, no es más que una voz, mientras que Dostoievsky es el creador de esta pluralidad misma.

Dicha confusión es tanto más sorprendente cuanto que, en sus últimos escritos, el propio Bajtin la combate en varias oportunidades, especialmente a propósito de la noción, que él juzga engañosa, de la «imagen del autor» (véase *Vosprosy...*, pág. 405 y *Estetika...*, págs. 288 y 353). Existe siempre, dice Bajtin, una diferencia radical entre el autor, por un lado, y sus personajes, por el otro, incluso ese personaje particular que es «la imagen del autor» (o el «autor implícito»):

El autor no puede jamás convertirse en una de las partes constitutivas de su obra, convertirse en una imagen, formar parte del objeto. No es ni una *natura creata*, ni una *natura naturata et creans*, sino una pura *natura creans et non creata* (*Estetika...*, pág. 288).

Es sorprendente ver que la definición escolástica con la que Bajtin identifica al autor se aplica, en su contexto de origen (por ejemplo, en Juan Escoto Erígena), a Dios, y a él solamente.

Bajtin ha captado, pues, una particularidad de la obra de Dostoievsky, pero se ha equivocado en la manera de designarla. Dostoievsky es excepcional porque representa simultáneamente y en el mismo plano varias conciencias, unas tan convincentes como otras; pero no por eso, como novelista, tiene menos fe en la verdad como horizonte último. Lo absoluto puede no encarnarse en un personaje (los hombres no son Cristo) y, sin embargo, servir de idea reguladora en la búsqueda común a todos. Es lo que Bajtin parece reconocer, de manera bastante desviada, cuando admite que la pluralidad de las conciencias y la pluralidad de las verdades no son forzosamente solidarias:

Es de notar que del concepto mismo de verdad única no deriva en absoluto la necesidad de una sola y única conciencia. Se puede perfectamente admitir y pensar que una verdad única exige una multiplicidad de las conciencias (*Dostoievsky*, pág. 107).

Pero, entonces, ¿no se puede admitir también que la pluralidad de las conciencias no exige la renuncia a la verdad única?

Bajtin cita y comenta largamente una frase de Dostoievsky, en la cual éste se define no como «psicólogo» sino como «realista en sentido superior». Esto quiere decir que Dostoievsky no se contenta con expresar una verdad interior sino que describe a hombres que existen fuera de él, y que esos hombres no se reducen a una conciencia única (la suya): los hombres son diferentes, lo que implica que necesariamente son muchos; la multiplicidad de los hombres es la verdad del ser mismo del hombre. Tal es la razón profunda que atrae a Bajtin hacia Dostoievsky. Si uno trata ahora, en efecto, de captar con una sola ojeada la totalidad de su recorrido intelectual, percibe que su unidad se encuentra en esta

convicción, presente en él desde antes del libro sobre Dostoievsky y hasta sus últimos fragmentos, según la cual *lo interhumano es constitutivo de lo humano*. Esta sería, de hecho, la expresión más general de un pensamiento que no se reduce en absoluto a la ideología individualista, y por el cual Bajtin no ha cesado de buscar lo que nos puede parecer ahora diferentes lenguajes destinados a afirmar un solo y mismo pensamiento. Se podría, desde ese punto de vista, distinguir cuatro grandes períodos (cuatro lenguajes), según la naturaleza del campo en el que observa la acción de este pensamiento: fenomenológico; sociológico; lingüístico; histórico-literario. En el curso de un quinto período (los últimos años), Bajtin intenta la síntesis de estos cuatro lenguajes diferentes.

El período fenomenológico lo ilustra el primer libro de Bajtin, consagrado a la relación entre el autor y el héroe. La considera como un caso particular de la relación entre dos seres humanos, y se vuelve, pues, hacia el análisis de ésta. Pero se da cuenta entonces de que tal relación no puede considerarse como contingente (pudiendo no existir); por el contrario, es indispensable para que el ser humano se constituya como un todo, ya que la realización no puede venir sino del exterior, gracias a la mirada del otro (es otro tema familiar a los lectores de Sartre). La demostración de Bajtin se vincula a dos aspectos de la persona humana. El primero, espacial, es el del cuerpo: ahora bien, mi cuerpo sólo se convierte en un todo cuando está visto desde fuera, o en un espejo (mientras que veo, sin el menor problema, el cuerpo de los demás como un todo acabado). El segundo es temporal y se refiere al «alma»: sólo mi nacimiento y mi muerte me constituyen como un todo, pero, por definición, mi conciencia no puede conocerlos desde el interior. El otro es, pues, a la vez constitutivo del ser, y fundamentalmente asimétrico respecto a él: la pluralidad de los hombres encuentra su sentido no en una multiplicación cuantitativa de los «yo», sino en cuanto cada uno es el complemento necesario del otro.

El período sociológico y marxista encuentra su culminación en los tres libros firmados por los amigos y colaboradores de Bajtin. Contra la psicología o la lingüística subjetivas, que actúan como si el hombre estuviera solo en el mundo, pero también contra las teorías empiristas, que se limitan al conocimiento de los productos observables de la interacción humana, Bajtin y sus amigos afirman el carácter primordial de lo social: el lenguaje y el pensamiento, constitutivos del hombre, son necesariamente intersubjetivos.

Por esa misma época Bajtin se esfuerza en sentar las bases de una nueva lingüística o, como dirá más tarde, «translingüística» (el término actualmente en uso sería más bien «pragmática»), cuyo objeto ya no es el enunciado sino la enunciación, es decir, la interacción verbal. Después de haber criticado la lingüística estructural y la poética formalista, que reducen el lenguaje a un código y olvidan que el discurso es antes que nada un puente tendido entre dos personas, a su vez determinadas



socialmente, Bajtin formula proposiciones positivas para ese estudio de la interacción verbal en la última parte de su *Dostoievsky* y en el largo ensayo sobre «El discurso en la novela». Analiza, sobre todo, la manera en que las voces se mezclan con la del sujeto explícito de la enunciación.

El período histórico-literario comienza a mitad de los años treinta; comprende dos grandes libros, uno de Goethe y otro sobre Rabelais, de los que sólo nos ha llegado el segundo (del primero no subsisten más que algunos fragmentos), así como un largo ensayo general, donde se introduce la noción de cronótopo. Bajtin constata que la literatura ha actuado siempre mediante la pluralidad de voces, presente en la conciencia de los locutores, pero de dos maneras diferentes: o el discurso de la obra es en sí mismo homogéneo, pero se opone en bloque a las normas lingüísticas generales; o la diversidad de discursos (la «heterología») se ve representada en el interior mismo del texto. Esta segunda tradición atrae particularmente su atención, tanto en la literatura como fuera de ella; de ahí el estudio de las fiestas populares, del carnaval, de la historia de la risa.

Cada una de estas amplias exploraciones puede juzgarse dentro del campo que le es propio; pero está claro también que participan todas en un proyecto común. Este proyecto ya no puede reconciliarse con la ideología individualista, responsable de tantas otras afirmaciones de Bajtin, y su autor hace bien en recordar que Dostoievsky está en los antípodas de la «cultura de la soledad de principio y sin salida» (*Estetika...*, pág. 312), de la idea del ser autosuficiente. Para distinguir ambas doctrinas, Bajtin opone a veces el «personalismo» al «subjektivismo»: éste se limita al «yo» y «el otro» (véase pág. 370). Y la comparación que le parece evocar mejor la concepción del mundo de Dostoievsky no concuerda con sus demás tesis, pero postula la irreductibilidad de la entidad transindividual.

Si hay que buscar para él una imagen hacia la cual tendería todo ese mundo, una imagen acorde con el universo intelectual del propio Dostoievsky, sería la Iglesia, como comunión de almas no confundidas, reuniendo a pecadores y justos (*Dostoievsky*, pág. 36).

Pero la Iglesia no es una simple confrontación de voces con derechos iguales, es un lugar cualitativamente diferente de los individuos que la ocupan, y no puede existir sino gracias a una fe común.

El «superhombre» existe —pero no en el sentido nietzscheano de ser superior; soy el superhombre del otro, como él lo es de mí: mi posición exterior (mi «exotopía») me da ese privilegio de verlo como un todo. Al mismo tiempo, no puedo actuar como si los otros no existieran: saber que el otro puede verme determina radicalmente mi condición. El carácter social del hombre funda su moral no en la piedad, ni en la abstracción de la universalidad sino en el reconocimiento del carácter constitutivo de lo interhumano. No sólo el individuo no es reductible al concepto sino que también lo social es irreductible a los individuos,



aunque sean numerosos. Y se puede imaginar un tipo de transgresión que no se confunda con la superioridad pura y simple, que no me lleve a transformar al otro en objeto: es la que uno vive en los actos de amor, de confesión, de perdón, de escucha activa (véase *Estetika...*, pág. 325).

Se podrá reconocer en ese lenguaje algunas reminiscencias cristianas. Se sabe también que Bajtin era, en su vida personal, un creyente (cristiano ortodoxo). Las pocas referencias explícitas a la religión, en sus escritos publicados, permiten reconstruir su posición. El cristianismo es una religión en ruptura radical con las doctrinas anteriores, y particularmente el judaísmo, en cuanto ya no ve a Dios como una encarnación de la voz de mi conciencia, sino como un ser fuera de mí, que me proporciona el tipo de transgresión que necesito. Debo amar al otro y no debo amarme a mí mismo, pero él puede y debe amarme. Cristo es el otro sublimado, un otro puro y universal: «Lo que debo ser para el otro, Dios lo es para mí» (*Estetika...*, pág. 52). La imagen de Cristo, pues, ofrece a la vez el modelo de la relación humana (la asimetría del «yo» y del «tú», y la necesaria complementariedad del «tú») y encarna su límite extremo, puesto que *él es sólo otro*. Tal interpretación del cristianismo se vincula a la corriente cristológica, viva en la tradición religiosa rusa y muy familiar a Dostoievsky. Ahora bien, afirma Bajtin, lo que es Cristo para los hombres, Dostoievsky lo es para sus personajes (lo que, como vemos, no equivale en absoluto a situarlo en el mismo plano que a ellos).

Es, por así decirlo, la acción de Dios con respecto al hombre, permitiéndole revelarse a sí mismo hasta el final (en un desarrollo inmanente), condenarse a sí mismo, refutarse (pág. 310).

Se medirá la originalidad de esta interpretación del otro absoluto, debida a Bajtin (o quizás a Dostoievsky), comparándola con otra formulación célebre: la que da Rousseau hablando de sí mismo, en el prefacio abandonado de las *Confesiones*, donde se ve como puro otro. Rousseau se sitúa en la óptica del conocimiento de sí mismo, tarea que afrontan todos los hombres; y propone su propia vida como punto de comparación:

Quiero procurar que, para aprender a apreciarse, se pueda tener al menos un punto de comparación; que cada uno pueda conocerse a sí mismo y a otro, y ese otro seré yo (*Obras completas*, I, pág. 1149).

La diferencia importante no está en la naturaleza humana o divina de este mediador universal: el Cristo de Bajtin es una figura suficientemente humana; ni en que Rousseau se designa a sí mismo para ese papel, mientras Bajtin coloca allí a otro y no a sí mismo. Lo esencial es que el otro no interviene, según la frase de Rousseau, sino como objeto de comparación con un sí mismo ya enteramente constituido; mientras que, para Bajtin, el otro participa en esta misma constitución. Rousseau no ve la necesidad sino en el proceso de conocimiento de un objeto.

preexistente; el Cristo de Bajtin agota su papel en una interacción fundadora de lo humano. El mundo de Rousseau está hecho de átomos autosuficientes, donde la relación entre hombres se reduce a la comparación; el mundo de Bajtin (y de Dostoievsky) conoce —y exige— la trascendencia lateral, donde lo interhumano no es simplemente el vacío que separa a dos seres. Ahora bien, una de estas concepciones no sólo es más generosa que la otra; es también más verdadera. Sartre lo decía en *Saint Genet*:

Por mucho tiempo creímos en el atomismo social que el siglo XVIII nos legó y nos parecía que el hombre era una entidad solitaria de nacimiento, que se relacionaba luego con sus semejantes. (...) Hoy sabemos que todo esto son cuentos. La verdad es que la «realidad humana» «está-en-sociedad» así como «está-en-el-mundo» (pág. 541).

Lo absoluto sí encuentra, pues, un lugar en el sistema de pensamiento de Bajtin, aun cuando no esté siempre dispuesto a reconocerlo, y aun cuando se trata de una trascendencia de tipo original: no ya «vertical» sino «horizontal» o «lateral»; no ya de esencia sino de posición. Los hombres acceden sólo a valores y sentidos relativos e incompletos, pero lo hacen teniendo como horizonte la plenitud del sentido, el carácter absoluto del valor, aspiran a una «comunidad con el valor superior (en el fondo, absoluta)» (*Estetika...*, pág. 369).

Podemos volver ahora al punto de partida y examinar de nuevo la posición de Bajtin respecto a la historia de la estética, no ya como él mismo la formula en tal o cual lugar, sino como resultado de sus elecciones filosóficas más originales. ¿Qué pasa con la literatura? ¿Qué pasa con la crítica?

En lo concerniente a la primera pregunta, hay que constatar primero lo siguiente: en su práctica, Bajtin no se ha limitado a la crítica de la definición formalista de la literatura (para reemplazar por otra), sino que ha renunciado sencillamente a buscar la especificidad literaria. No porque esta tarea pierda todo sentido a sus ojos; sino porque ese sentido no existe más que en relación a una historia particular (de la literatura o de la crítica); y no merece el lugar central que se le ha atribuido. Lo que le parece ahora mucho más importante son todos los lazos que se tejen entre la literatura y la cultura, en calidad de «unidad diferenciada» de los discursos de una época (véase *Estetika...*, págs. 329-330). De ahí su interés por los «géneros primarios» (exactamente como en Brecht), es decir, las formas de conversación, de discurso público, de intercambios más o menos reglamentados. Más que «construcción» o «arquitectónica» la obra es antes que nada heterología, pluralismo de voces, reminiscencia y anticipación de los discursos pasados y futuros; encrucijada y lugar de encuentros; pierde, por lo tanto, su lugar privilegiado. Desobediendo a su primer programa, Bajtin nunca estudia obras enteras, ni se encierra en el interior de una sola obra; en rigor, ya ni siquiera se

plantea el problema de lo arquitectónico. El objeto de sus análisis literarios es otro: el estatuto de los discursos en relación con los interlocutores presentes o ausentes (monólogo y diálogo, cita y parodia, estilización y polémica), por una parte; la organización del mundo representado, particularmente la construcción del tiempo y del espacio (el «cronótopo»), por otra. Estas características textuales están directamente ligadas con una concepción del mundo contemporáneo, pero no se agotan en ella, ya que los hombres de épocas posteriores se las apropiaron y descubren en ellas nuevos sentidos. El objeto de interés de Bajtin es ciertamente la transtextualidad, no ya bajo la forma de los «procedimientos» formalistas, sino como propiedad de la historia de la cultura.

En cuanto a la crítica, Bajtin anuncia (antes que practicar) una nueva forma, que merecería recibir el nombre de *crítica dialógica*. Recordemos la ruptura introducida por el *Tratado teológico-político* de Spinoza y sus consecuencias: la transformación del texto estudiado en objeto. Para Bajtin, semejante tratamiento del problema deforma peligrosamente la naturaleza del discurso humano. Reducir al otro (aquí el autor estudiado) a un objeto, es ignorar su característica principal, a saber; que es un sujeto, precisamente, es decir, alguien que habla, exactamente como lo hago yo al disertar acerca de él. ¿Pero cómo volver a darle la palabra? Reconociendo el parentesco de nuestros discursos, viendo en su yuxtaposición, no la del metalenguaje-objeto, sino el ejemplo de una forma discursiva mucho más familiar: el diálogo. Ahora bien, si acepto que nuestros dos discursos están en relación dialógica, acepto también volver a hacerme la pregunta acerca de la verdad. Esto no significa volver a la situación anterior a Spinoza, cuando los Padres de la Iglesia aceptaban situarse en el terreno de la verdad porque creían ser sus dueños. Se aspira aquí a buscar la verdad, más que considerarla dada de antemano: es un horizonte último y una idea reguladora. Como escribe Bajtin:

Hay que decir que tanto el relativismo como el dogmatismo excluyen igualmente toda discusión, todo diálogo auténtico, volviéndolos ora inútiles (el relativismo), ora imposibles (el dogmatismo) (*Dostoievsky*, pág. 93).

Para la crítica dialógica, la verdad existe pero no se la posee. Por consiguiente, encontramos de nuevo en Bajtin un acercamiento entre la crítica y su objeto (la literatura), pero no tiene el mismo sentido que en los críticos-escritores franceses. Para Blanchot y Barthès, ambas se parecen por la ausencia de toda relación con la verdad; para Bajtin, porque ambas están comprometidas en su búsqueda, sin que una resulte privilegiada respecto a la otra.

Semejante concepción de la crítica tiene repercusiones importantes sobre la metodología de todas las ciencias humanas. La especificidad del mundo humano, como había ya notado Montesquieu, consiste en que los hombres obedecen a leyes y, *al mismo tiempo*, actúan libremente. La

conformidad a la ley los vuelve susceptibles del mismo análisis que los fenómenos de la naturaleza. De ahí la tentación de aplicar al conocimiento de los hombres los métodos de las ciencias naturales. Pero contentarse con esto sería olvidar el carácter dual del comportamiento humano. Al lado de la *explicación* por leyes (para hablar con el lenguaje de la filosofía alemana de principios del siglo XX, que adopta Bajtin), hay que practicar la *comprensión* de la libertad humana. Esta oposición no coincide exactamente con la oposición entre ciencias naturales y ciencias humanas: no sólo porque éstas conocen, a su vez, la explicación, sino también porque aquéllas, como sabemos hoy en día, hacen uso de la comprensión; no obstante, es cierto que una predomina aquí y la otra allá.

El trabajo del crítico consta de tres partes. En su primer nivel, se trata del simple establecimiento de los hechos cuyo ideal, dice Bajtin, es la precisión: recoger los datos materiales, reconstruir el contexto histórico. En el otro extremo del espectro se sitúa la explicación mediante leyes: sociológicas, psicológicas, hasta biológicas (véase *Estetika...*, pág. 343). Ambos son legítimos y necesarios, pero es entre ellos, en cierta manera, donde se sitúa la actividad más específica y más importante del crítico y del investigador en ciencias humanas: es sólo la interpretación como diálogo la que permite recuperar la libertad humana.

El sentido es, en efecto, este «elemento de libertad que traspasa la necesidad» (*ibid.*, pág. 410). Estoy determinado en cuanto ser (objeto) y soy libre en cuanto sentido (sujeto). Calcar las ciencias humanas sobre las ciencias naturales, es reducir a los hombres a objetos que no conocen la libertad. En el orden del ser, la libertad humana no es más que relativa y engañosa. Pero en relación al sentido es, por principio, absoluta, ya que el sentido nace del encuentro de dos sujetos y este encuentro se repite eternamente (*ibid.*, pág. 342): una vez más el pensamiento de Bajtin se encuentra con el proyecto de Sartre. El sentido es libertad y la interpretación es el ejercicio de ésta: tal parece ser ciertamente el último precepto de Bajtin.



## CONOCIMIENTO Y COMPROMISO (Northrop Frye)

La imagen más fiel, familiar a todos los émulos de Vico —y Frye es uno de ellos—, para representar la larga carrera intelectual de Northrop Frye, sería la de un movimiento giratorio que se va ensanchando, la de una espiral que, conservando siempre el mismo eje, atraviesa a menudo zonas nuevas. Frye es un autor prolífico que ha practicado al menos cuatro géneros críticos diferentes: la monografía (ha publicado ocho, una de ellas sobre Blake, tres sobre Shakespeare, una sobre Milton); el ensayo (seis libros hasta el presente; recordemos particularmente *Fables of Identity*, 1963; *The Stubborn Structure*, 1970; *Spiritus Mundi*, 1976); la serie breve de conferencias consagradas a un tema teórico particular (cinco volúmenes, de los cuales habría que destacar dos: *The educated imagination*, 1963 y *The modern century*, 1967); finalmente, la gran obra de síntesis: *Anatomía de la crítica*, en 1957 y, en 1982, *The great code*. En estas obras, que son más de veinte, se expresa un mismo pensamiento; no hay ninguna ruptura que se pueda situar en el tiempo. Pero, si el pensamiento de Frye es, a grandes rasgos, siempre el mismo, esto no quiere decir que sea un pensamiento único, perfectamente coherente; o, si se prefiere: no hay quizá contradicción de un libro a otro, pero esto no libera a cada libro de toda contradicción. Según un esquema al que mi lector ya estará acostumbrado, voy a ocuparme ahora de distinguir entre lo que, en el pensamiento de Frye, compete a la herencia romántica y lo que desborda ese marco conceptual tradicional; traicionando la letra para ver mejor el espíritu de una obra, voy, pues, a introducir la ruptura allí donde no hay, para su autor, más que una larga serie de desplazamientos apenas perceptibles en el centro de interés, en el grado de adhesión a una tesis, en la fuerza de insistencia sobre tal o cual punto.

### Crítica I

La primera respuesta que da Frye a la pregunta «¿Qué debe hacer la crítica?», puede resumirse en pocas palabras: debe convertirse en una ciencia. Esta exigencia no está formulada con una intención terrorista; es más bien un enunciado sensato (pero esto es raro en el marco de los

estudios literarios, por lo que el enunciado choca). Puesto que nos ponemos fácilmente de acuerdo en decir que el objetivo de los estudios literarios es el mejor conocimiento de las obras, resulta que no hay que escribir una obra crítica como si se escribiera un poema, que se debe intentar hacer sus conceptos unívocos y sus premisas explícitas, que es preciso practicar la hipótesis y la verificación. Esto sería incluso una evidencia a juzgar por la fuente habitual de ingresos de los críticos (enseñan en la universidad) o por la aridez de su estilo, que hace sus obras inaccesibles a los no iniciados.

Pero, si se acepta esta primera evidencia, hay que sacar, añade Frye, al menos dos conclusiones: la ciencia literaria debe ser a la vez sistemática e interna. Como escribe al principio de *Anatomía*:

Cualquiera que sea el campo examinado, la introducción de la ciencia hace que el orden aparezca en lugar del caos, el sistema allí donde no había sino azar e intuición; protege al mismo tiempo la integridad de ese campo frente a las invasiones externas (pág. 7).

Frye, entonces, tiene que luchar en dos frentes, cambiando cada vez de adversario y de aliado. Por una parte, se opone a la tendencia entonces predominante en los estudios literarios en Norteamérica (Frye es canadiense), el *New Criticism*: éste es, ciertamente, interno, pero estudia obra tras obra, sin ningún sentido de los conjuntos más amplios a los que pertenecen dichas obras: los géneros, e incluso la literatura; ni de los principios estructurales que actúan en más de una novela. La posición de Frye se asimila aquí a la de cualquier profesional de las ciencias humanas, antropólogo, psicólogo o lingüista, que no estudia, de manera atomista, fenómeno tras fenómeno, sino que busca regularidades estructurales.

Es el otro frente, sin embargo, el que resulta más agitado; en él Frye lucha, eventualmente en compañía de los *New Critics*, contra los adeptos de estas mismas ciencias humanas; tal combate ya no concierne al método sino al objeto. Lo que Frye reprocha a sus colegas enfeudados en tal o cual rama de la filosofía, de la psicología o de la antropología, es que su enfoque sea externo y que descuide la especificidad de la literatura. La ciencia literaria debe sacar sus principios de la literatura misma y acceder a la independencia, en vez de contentarse con el papel de colonia o de protectorado, sometido a una metrópolis poderosa. Al evocar sus inicios como crítico, Frye escribe:

Cuando, hace de eso una generación, me acerqué a este campo, me pareció que lo primero que se precisaba era la fundación de los principios críticos en el interior mismo de la crítica, intentando evitar ese determinismo externo, en que la crítica debe «fundarse» en otra cosa y arrastrarse en una especie de sillón de ruedas religioso o marxista o freudiano (*Spiritus Mundi*, pág. 5).



Todo acercamiento externo desconoce necesariamente la especificidad tanto de la forma literaria como del sentido poético, y se queda en la incapacidad de entender la relación compleja, a menudo contradictoria, de la obra literaria con su medio.

El acercamiento interno, en cambio, sitúa la obra en el contexto que le es propio, el de la tradición literaria (para nosotros, la de Occidente), con sus múltiples convenciones: sus formas genéricas, sus esquemas narrativos, sus maneras de significar y sus conjuntos de imágenes estereotipadas, que pasan casi intactos de una obra a otra; conjuntos a los cuales Frye da el nombre de «arquetipos», tomando, pues, esa palabra en un sentido a la vez amplio y puramente literario (equivalente más o menos a los *topoi* de Curtius). El atomismo crítico se equivoca, ya que, cuando leemos una obra, leemos siempre mucho más que una obra: entramos en comunicación con la memoria literaria, la nuestra propia, la del autor, la de la obra misma; las obras que ya hemos leído, y hasta las otras, están presentes en nuestra lectura, y todo texto es un palimpsesto.

La contribución específica de Frye, en este punto de nuestro análisis, no es, pues, ni la de exigir un acercamiento interno a la literatura, ya que ésta es también la ideología crítica dominante (la de los *New Critics*), ni la de optar por una actitud sistemática, lo que compete a la sensatez, sino la de haber sabido combinar las dos, lo que parecía resultar tan evidente. Al hacerlo, reanuda (y lo sabe) la tradición de la poética, tal como existe desde Aristóteles, pero también tal como ha podido ser pensada de nuevo en nuestros días. Se impone aquí un acercamiento a la evolución de los estudios literarios en Francia, aun cuando esta evolución sea posterior en una decena de años a los primeros escritos importantes de Frye y a que, por una frecuente paradoja, los franceses sólo conocieran entonces los escritos de los Formalistas rusos, pero no los de Frye. La renovación de la poética en Francia, a partir de mediados de los sesenta, se hace en nombre de estas dos mismas exigencias, la interna y la sistemática. Se puede, pues, si uno se interesa por ese género de clasificación, llamar a Frye «estructuralista», aunque por su lado él nos dice haber ignorado la palabra en la época de *Anatomía de la crítica*.

Una vez reconocido ese marco común, cabe observar una serie de diferencias significativas. Cuando se interesaron por la metáfora y las figuras retóricas en Francia, fue para describir un mecanismo lingüístico; cuando Frye lo hace, es para catalogar las metáforas más persistentes de la tradición occidental. Cuando estudiaron el relato en Francia, fue para conocer la manera en que una intriga se forma o presenta a su lector; Frye, por su parte, registra y clasifica las intrigas favoritas de dos mil años de historia europea. Desde luego, exagero un poco la oposición; pero se puede decir, sin distorsionar los hechos, que Frye se interesa más bien por las sustancias, mientras que los «estructuralistas» franceses dirigen sus miradas hacia las formas; aquél escribe una enciclopedia, éstos, un diccionario, en el que las definiciones remiten las



unas a las otras antes que a un objeto que les sería exterior (la literatura); Frye es pancrónico, en tanto que percibe, fiel en esto al precepto de Eliot, una presencia simultánea de toda la literatura, mientras que los otros son anacrónicos, ya que estudian, finalmente, las facultades del espíritu humano (la capacidad de simbolizar o de narrar). En último término, el objeto de conocimiento, para Frye, son los hombres, y no es el hombre, como fue el caso en Francia. Diferencias desde luego considerables, pero que no niegan menos la cohabitación en un marco conceptual único, y que es posible representarse en la complementación más que en la contradicción.<sup>2</sup>

Una consecuencia llamativa de las opciones generales de Frye es su rechazo de dejar un sitio a los juicios de valor en el ámbito de los estudios literarios. Este rechazo forma el nervio de la «Introducción polémica» a su *Anatomía de la crítica*. Inscribir el juicio de valor («Este poema es bello», «Esta novela es execrable») en el programa de los estudios literarios es, dice Frye, como hacer figurar en la propia Constitución, en calidad de objetivo de la sociedad, la felicidad de los ciudadanos: la felicidad es deseable, pero ése no es su sitio. De lo que Frye quiere prevenirnos es de la ilusión de una deducción de los juicios a partir del conocimiento (la confusión entre hecho y valor, estigmatizada desde Weber en las ciencias sociales). El juicio de valor preexiste al trabajo del conocimiento, y le sobrevive; pero no se confunde con él y hay entre ambos solución de continuidad: el conocimiento está orientado hacia el objeto del estudio; el juicio, siempre y sólo hacia su tema.

En el trabajo de conocimiento, el contexto de la obra literaria es la literatura; en el juicio de valor, ese contexto es la experiencia del lector (...). Cuando un crítico interpreta, habla de su poeta; cuando evalúa, habla de sí mismo o, a lo sumo, de sí mismo como representante de su tiempo (*The Stubborn Structure*, págs. 66, 68).

Esto no quiere decir que haya que renunciar al juicio: el propio Frye no se priva de hacerlo, pero no hay en ello ninguna contradicción; simplemente, no hay que pretender que el deber-ser se fundamenta en el ser. A diferencia de las artes poéticas del Renacimiento, la poética actual dice cómo son las obras, no cómo deben ser.

Pero hay quizás algo engañoso en la sencillez con la cual Frye

2. En 1970, había consagrado el primer capítulo de mi *Introducción a la literatura fantástica* a una crítica «estructuralista» de Frye.

Además de ser apresurado, mi estudio de entonces afirma su fidelidad a los principios mismos de los cuales se reclama Frye, como no dejo de reconocer, pero da una interpretación más extrema: en suma, reprocho a Frye no ser bastante interno ni bastante sistemático.

La discusión me parece ahora situada entre dos variantes del «estructuralismo».

soluciona el problema de las relaciones entre hecho y valor, entre conocimiento y juicio. No parece oportuno someter aquí esta epistemología a un examen crítico; notemos, no obstante, que, con «juicio» y «valor», Frye se refiere exclusivamente a apreciaciones de tipo estético, tocantes únicamente a la belleza de la obra. Ahora bien, semejante actitud estética es en sí misma muy restrictiva y anuncia la futura renuncia a todo juicio: la obra de arte ya está lo suficientemente separada de los otros tipos de discurso, y su aprehensión, de los otros tipos de juicio, como para estar reservada únicamente a la contemplación desinteresada, que no puede ir más allá de la obra. Los textos literarios están, sin embargo, impregnados de ambiciones cognoscitivas y éticas; no existen sólo para producir un poco más de belleza en el mundo, sino también para decirnos cuál es la verdad de este mundo y para hablarnos de lo que es justo e injusto. También el crítico, por su parte, puede formular juicios no sólo estéticos (los menos comprometidos que existen y que, por consiguiente, se pueden dejar a la prensa diaria y a los jurados literarios), sino también juicios sobre la verdad y la exactitud de las obras.

Desde luego, el propio Frye no ignora estas otras dimensiones de la literatura. Hasta postula, en *Anatomía de la crítica*, un nivel de sentido común a todas las obras que llama, con un término tomado de la exégesis tradicional de la Biblia, el sentido moral (o tropológico): se leen las obras en un contexto de comunicación social, como preceptos para nuestras acciones cotidianas; y, en *The Well-Tempered Critic*, escribe: «No es forzosamente ingenuo escribir "¡cierto!" en los márgenes del libro que leemos; o, en todo caso, no tenemos que limitar nuestro contacto con la literatura a una reacción puramente desinteresada y estética» (pág. 142). Pero, cuando procura aplicar esta observación a la forma misma de los estudios literarios, el resultado es decepcionante: se contenta con trasponer esta distinción entre dos aspectos de la literatura a dos fases de la lectura: cuando ésta es inmediata (o «ingenua», o «invisible»), se busca la belleza; cuando es mediatizada (o «sentimental» o «visible»), tiene como objetivo la verdad, y es a lo que se dedica el crítico. Pero esta «verdad» no es más que el establecimiento de los hechos; en el camino, se ha perdido la dimensión ética y cognoscitiva de la literatura.

Volviendo a encontrar la distinción fundadora de la filosofía (el precepto de Spinoza: buscar el sentido, no la verdad), Frye declara: «Para el universitario, la meta no es la de aceptar o rechazar el tema, sino ver lo que significa» (*The Great Code*, pág. xx), y se niega a aliarse con los críticos que efectúan luchas morales usando soldaditos de plomo a los que llaman «Milton» o «Shelley». En materia de moral, el único juicio permitido al crítico es el que articula un enunciado particular del autor con su sistema general de valores: «El único criterio moral que se les puede aplicar es el de la conveniencia (*decorum*)» (*Anatomía...*, pág. 114); se encierra, dicho de otra manera, en un relativismo radical. Se

puede seguir a Frye en su empeño de mostrar que no hay continuidad entre el establecimiento de los hechos y los juicios de valor (lo uno no llevará jamás a lo otro); se puede rechazar con él la sustitución del uno por el otro, y sin embargo considerar la crítica (como, por lo demás, las otras ciencias humanas) una actividad con dos vertientes, conocimiento y juicio; desde entonces, su articulación se vuelve necesaria.

Pero, por el momento, dejemos en suspenso este problema.

### *Literatura I*

Si la influencia de la ideología romántica en el «primer» proyecto crítico de Frye puede que no saltara a la vista, su «primera» respuesta a la pregunta «¿Qué es la literatura?», revela inmediatamente sus lazos: en *Anatomía de la crítica*, lo atestiguan las referencias a Mallarmé o a sus émulos Valéry y T. S. Eliot. La literatura se define por la autonomía de su discurso, lo que la opone al lenguaje utilitario:

Cada vez que encontramos una estructura verbal autónoma de esta especie, tenemos que ver con la literatura. Cada vez que esta estructura autónoma está ausente, tenemos que ver con el lenguaje, con las palabras utilizadas de manera instrumental para ayudar a la conciencia humana o para entender otra cosa (*Anatomía...*, pág. 74).

La actividad poética es una actividad intransitiva. «El poeta en cuanto poeta sólo tiene como intención la de escribir un poema» (*ibid.*, pág. 113). El símbolo poético no remite a nada que le sea exterior; su sentido es su sitio en la estructura (en esto la poesía es como las matemáticas); el debilitamiento o la desaparición de las relaciones externas («centrífugas») está compensado por el fortalecimiento de las relaciones internas («centrípetas»): las palabras no son ya signos sino «temas».

Al hablar de autonomía, Frye sobreentiende siempre: «en relación a una serie heterogénea». El elemento constitutivo de una obra no es autónomo; está, por el contrario, fuertemente ligado a todos los demás elementos. Y, si la obra misma es autónoma en relación a la no literatura, depende, en cambio, por completo de la tradición literaria: sólo la experiencia de la literatura puede dar a alguien la idea de escribir una obra literaria; los poetas imitan a Homero, no a la naturaleza. «El nuevo poema, como el niño recién nacido, se coloca en un orden verbal y ya existente. (...) No se puede hacer poesía sino a partir de otros poemas; novelas, sino a partir de novelas» (*ibid.*, pág. 97). Toda textualidad es intertextualidad, y la pregunta sobre la «originalidad» o las «influencias» está la mayoría de las veces mal planteada: «La verdadera diferencia entre el poeta original y el poeta que imita reside simplemente en que el primero es más profundamente imitador» (*ibid.*).

Estas grandes opciones de Frye, rápidamente presentadas aquí (un acercamiento interno pero sistemático, sólo la literatura pero toda la

literatura), determinan la forma de lo que es probablemente su libro más popular, *Anatomía de la crítica*: libro enciclopédico y sinóptico, una especie de superclasificación que reserva un lugar a todos los aspectos de la obra, pero que, evidentemente, se niega a interpretar las obras o a situarlas en relación a la historia de la sociedad; un inventario de las formas literarias, en el sentido amplio de la palabra «forma», que incluye las configuraciones temáticas, los niveles de sentido, las clases de imágenes, las convenciones genéricas, subdividiendo cada una de estas mismas categorías en dos, cuatro o cinco subcategorías que vienen a ilustrar ejemplos sacados, también, de una cultura enciclopédica. Esta taxinomía podría, desde luego, mejorarse en tal o cual punto (y el propio Frye no se ha privado de hacerlo), pero no será jamás otra cosa que lo que es: una taxinomía, es decir, una herramienta del pensamiento más que el pensamiento mismo.

## Literatura II

Se ha visto que los Formalistas rusos se vieron conducidos a renegar de su punto de partida (la afirmación de la autonomía de la literatura) precisamente porque la habían utilizado como hipótesis de trabajo. Algo semejante sucede con Frye, aun cuando la ruptura, aquí, es menos nítida. A fuerza de escudriñar la literatura como exigían sus postulados iniciales, Frye se dio cuenta de que... la literatura no existía. Dicho con más exactitud, hace (y esto desde *Anatomía de la crítica*) dos constataciones relacionadas. La primera es que la literatura se define de modo diferente según los contextos históricos y sociales; que no existe, pues, una definición estructural posible del objeto literario (véase *Anatomía...*, pág. 345), y que la literatura es un objeto profundamente heterogéneo. La segunda, que no es más que una extensión de la primera, consiste en que no se puede separar la literatura de los demás discursos de una sociedad (*ibid.*, pág. 350 y ya pág. 104): lo «literario» se encuentra también fuera de la literatura, como lo «no-literario» en su interior.

La primera de estas dos observaciones determina el interés dedicado por Frye a un género literario particularmente heterogéneo, la «menipea» o «anatomía» (comparte este interés, por razones que no carecen de pertinencia, con Bajtin). Pero sobre la segunda volverá aún más frecuentemente. Mientras que en *Anatomía de la crítica* podía también decir que el estudio de la literatura de segundo orden no podía llevar muy lejos (véase pág. 17), escribe en *The Stubborn Structure*:

Quisiera que todos los profesores de inglés, cualquiera que sea su nivel, pudieran sentir que su materia es la totalidad de la experiencia verbal, o hasta imaginaria, del estudiante, y no sólo la pequeña parte llamada por convención literatura. El bombardeo verbal incesante que el estudiante recibe en forma de conversaciones, publicidad, mass-media, o hasta de juegos verbales como el Scrabble o los cruci-

clásica es la que somete el conocimiento a la creencia y la naturaleza a la cultura. En los umbrales de la humanidad, los mitos se consideran, quizá no sólo una expresión de lo ideal, sino también una descripción del mundo. Se toman con gusto los propios deseos por la realidad, y se prefiere creer en el mundo armonioso e inteligible presentado por los mitos, antes que buscar la verdad empírica. Esta actitud, considerada primitiva, se mantiene por supuesto en nuestros días, y ha podido tomar, en el curso de la historia, la forma de grandes sistemas ideológicos, que someten la libertad del conocimiento al compromiso de las convicciones; así en el cristianismo o, más recientemente, en el marxismo (estos dos ejemplos van siempre a la par en Frye), donde la ciencia se deduce de una visión filosófica. La voluntad de fundar una ciencia biológica marxista es una instancia de esta última actitud.

Cuando consideramos que es más importante cambiar el mundo que conocerlo, sabemos que se trata, nuevamente, de un movimiento social que busca subordinar todos los mitos filosóficos de libertad a un nuevo mito de compromiso (*The Critical Path*, pág. 53).

Pero existe también una reacción específicamente moderna a la dualidad de la condición humana: es la que consiste en querer eliminar el compromiso en provecho de la libertad y la mitología en nombre de la ciencia. La ciencia es originalmente una actitud respecto a la naturaleza; pero, ya que es, al mismo tiempo, un hecho de sociedad, se vuelve a su vez el núcleo de una nueva mitología, una mitología interiormente contradictoria, puesto que afirma, en oposición al cristianismo y al marxismo, un mito de libertad. Este mito nos hace creer que todo compromiso, toda ideología, están condenados a una extinción próxima, asegurada por la anexión de nuevos campos a la ciencia. Una de las consecuencias de esta convicción es precisamente la afirmación de que los mitos no son sino ciencia balbuceante:

A los primeros especialistas de la mitología (...) les gustaba considerarla una ciencia primitiva, porque resultaba de esto un contraste halagador entre las visiones primitivas de la naturaleza y la suya (...) Esta actitud era esencialmente un producto accesorio de la ideología europea, que buscaba racionalizar la manera en que se trataba en el siglo XIX a los pueblos no europeos (*Creation and Recreation*, 1980, pág. 7).

Ahora bien, semejante asimilación no es menos ilusoria y peligrosa que la anterior: se basa en una confusión entre hecho y valor, entre naturaleza y cultura, y no permite tener en cuenta las propiedades específicamente humanas de nuestro mundo. No debemos tener que escoger entre el mundo sin libertad, pintado por Orwell en 1984, y el mundo sin compromiso, representado por Huxley en *Un mundo feliz* (véase *The Critical Path*, pág. 55).

Frye no se cansa, pues, de afirmar la simultánea necesidad de ambos: mitología y ciencia, compromiso y libertad. El compromiso sin libertad degenera en angustia; la libertad sin compromiso engendra la indiferencia. No hay tampoco que soñar con algún tipo de síntesis de ambos:

Puede ser revelador que los esfuerzos verdaderamente profundos para reconciliar las dos clases de realidad resulten ser actos de canibalismo: en Hegel el saber se traga finalmente la fe, así como en la *Summa contra Gentiles* la fe se traga el saber (*The Critical Path*, pág. 58).

Ambas actitudes no se encuentran siempre en contradicción: a veces tienen algunas analogías, o tienden al acercamiento y hasta se cruzan incidentalmente; pero, al ser sus naturalezas distintas, no pueden coincidir jamás; la antítesis y la tensión son, pues, más saludables que la síntesis: no envidiemos al Cíclope su ojo único. El ser humano tiene necesidad de ambos discursos, ya que vive efectivamente en ambos mundos simultáneamente: la mitología no le sirve en su relación con las cosas impersonales, así como la ciencia es de poca utilidad en el diálogo entre el yo y el tú.

Mientras el hombre viva en el mundo, necesitará de la perspectiva y de la actitud del sabio; pero, en la medida en que ha creado el mundo que habita, en que experimenta una responsabilidad hacia él y se siente comprometido con su destino, que es también su propio destino, necesitará la perspectiva y la actitud del especialista de las disciplinas humanitarias (*The Stubborn Structure*, pág. 55).

La democracia, que es la forma social en la cual vivimos, se sitúa claramente del lado de la libertad, de la tolerancia y del individualismo. ¿Es decir que todo compromiso ha desaparecido o debe desaparecer? De ninguna manera; pero el papel que desempeña la ciencia modifica el lugar del compromiso. Una mitología que sólo tiene en cuenta la creencia o, lo que viene a ser lo mismo, que reivindica para ella misma tanto la verdad de autoridad como la verdad de correspondencia, es necesariamente una mitología *cerrada*. Pero una sociedad que reconoce la copresencia necesaria de libertad y de compromiso, de ciencia y de mitología, puede disponer de una mitología *abierta*, y es la única a la que debe aspirar la sociedad democrática. Esta mitología no es más que «una pluralidad de mitos de compromiso, donde el Estado asume la tarea de mantener la paz entre ellos» (*The Critical Path*, pág. 106). Esto no quiere decir de ninguna manera, como a veces se cree apresuradamente, que en una sociedad semejante todos los valores son relativos (al no depender sino de los puntos de vista) ni que se renuncia a toda verdad de autoridad; lo que se modifica es la función de esta verdad: más que obligación previa, se convierte en el horizonte común de un diálogo donde se enfrentan opiniones diferentes; es lo que hace posible este



diálogo. Y Frye propone incluso algunos puntos de referencia que permiten evaluar los diferentes mitos de compromiso que circulan en nuestra sociedad: su compatibilidad tanto con la caridad, o respeto por la vida ajena, como con la honestidad intelectual, y, así, finalmente, con los resultados de la ciencia.

¿Cómo se manifiesta, concretamente, una mitología? En las sociedades tradicionales, encuentra su expresión en los mitos y en las diversas formas de práctica religiosa. En las sociedades modernas, este papel es asumido por lo que llamamos la cultura, con, en su centro, las artes y más particularmente la literatura, la literatura narrativa más que todo lo demás. De ahí la afinidad entre religión y literatura: no porque ésta provenga de aquélla, o deba reemplazarla, sino porque ambas son variedades de la mitología, adaptadas a sociedades diferentes. La literatura —a la cual volvemos tras un largo desvío— no es una forma degradada de ciencia, no es una descripción del mundo, sino una expresión de los valores de una sociedad, un mundo imaginado. La función de la literatura es la de «dotar a la sociedad de una visión imaginaria de la condición humana», escribe Frye («Literatura y mito», *Poétique*, 8, 1979, pág. 497); y también: «La Literatura es el "gran código" del compromiso» (*The Critical Path*, pág. 128); se ve que, aun cuando el pensamiento de Frye no haya jamás conocido verdaderas rupturas, una cierta distancia separa esta afirmación de la concepción de la literatura expuesta anteriormente, donde la literatura encuentra su fin en sí misma. Toda reducción de las artes a una función meramente estética de contemplación es errónea, ya que ignora esta dimensión social esencial. El papel reservado a las artes en las sociedades democráticas es, además, cualitativamente nuevo: es el de un laboratorio donde se preparan, en libertad, nuevos mitos de compromiso. No es casualidad que las artes sean reprimidas en las sociedades que viven bajo la regla de un compromiso único, como las sociedades totalitarias. No sólo la literatura es social, sino que también la sociedad (democrática) necesita de la literatura. «Por sí misma, la literatura no puede evitar la destrucción total, que es uno de los numerosos destinos posibles de la raza humana; pero pienso que ese destino sería inevitable sin la literatura», concluye Frye (en una conferencia inédita, «Literature as a Critique of Pure Reason», 1982), como eco, quizá, de las frases esenciales con las que Sartre terminaba *Qu'est-ce que la littérature?*: «El mundo puede muy bien prescindir de la literatura. Pero puede prescindir aún más fácilmente del hombre» (pág. 357).

Durante casi dos mil años, piensa Frye, Europa occidental ha expresado sus compromisos a través de un vasto conjunto de mitos; esos mitos permanecen vivos hoy en día, aun cuando Rousseau y los románticos, Marx y Freud hayan aportado nuevos elementos mitológicos. Este conjunto encuentra su origen en la Biblia, en la tradición judeocristiana que, desde los tiempos de su creación, ha logrado absorber los demás mitos presentes en la memoria colectiva: tanto los de la mitología



clásica como los del amor cortés, tanto las leyendas de los Nibelungos como las del rey Arturo. La Biblia, como ha dicho Blake, es «el Gran Código del Arte», proponiendo tanto un modelo del espacio, del cielo al infierno, como del tiempo, desde el génesis hasta el apocalipsis; todos los poetas europeos han hecho uso de ella, sabiéndolo o no. Se ve ahora mejor en qué radica la unidad de la obra crítica de Frye, cuyo primer libro, *Fearful Symmatric* (1947), es una monografía sobre Blake y el último, *The Great Code*, una exploración de la mitología bíblica. En crítica literaria, según parece, a menudo el objeto estudiado se apodera de la voluntad del sujeto que lo estudia; así como Bajtin fue toda su vida como una especie de portavoz de Dostoievsky, Frye no ha hecho sino amplificar y explicitar esta intuición de Blake.

## Crítica II

En *Anatomía de la crítica*, Frye define su proyecto como un «estudio sistemático de las causas formales del arte» (pág. 29). Si se tienen en cuenta sus demás textos, se debería añadir: «y una libre reflexión acerca de los efectos sociales del arte». Pero él mismo está dispuesto a corregirse, en la propia *Anatomía...*, así como en otras partes:

La crítica tendrá siempre dos aspectos, uno vuelto hacia la estructura de la literatura y el otro hacia los demás fenómenos culturales que forman el entorno social de la literatura. Juntos, se equilibran el uno al otro: cuando se trabaja sobre uno excluyendo el otro, la perspectiva crítica necesita ser puesta a punto (*The Critical Path*, pág. 25).

Por esta razón Frye se niega a reconocerse en una escuela a la que pertenecería (aun cuando fuera para ser su jefe), y además rechaza como ilusoria la pluralidad de «métodos» que caracterizaría a la crítica contemporánea: la única diferencia reside en la parte del objeto a la cual uno se dedica. Comprender un texto literario, escribe en otra parte (*The Stubborn Structure*, pág. 88), no es más que ponerlo en relación con contextos diferentes: el de las otras obras del autor y el resto de su vida; el de su tiempo; el de la literatura asumida como un todo. La preferencia personal que se experimente por el estudio de un contexto determinado más que de otro, no significa que exista una pertinencia exclusiva; las diversas críticas de una obra pueden, una vez más, completarse en vez de contradecirse.

Pero, ¿cómo situar la crítica en relación con la oposición entre compromiso y libertad, entre mitología y ciencia? Frye titubea al respecto. Por una parte, sabe que la crítica, como todas las ciencias humanas, como la teoría política o la filosofía, es parte integrante de la estructura mitológica propia de la sociedad, incluso si, como las otras disciplinas humanitarias, también obedece a reglas de verificación empírica y de

razonamiento lógico: participa, en efecto, en el establecimiento del mundo de los valores de una sociedad. Pero, por otra parte, fiel a su interpretación de la ciencia como producto de la actitud de libertad y no-compromiso, rechaza atribuir al sabio una responsabilidad diferente de la descripción exacta de su objeto. Se podría, quizá, superar esta contradicción aparente de los enunciados, si nos remontáramos a lo que es su causa, a saber, la complejidad del objeto descrito. Es cierto que estas disciplinas, y singularmente la crítica, forman parte a la vez de las ciencias y de las artes; no porque, lo vimos con Bajtin, se requiera una escritura «artista», sino porque, al mismo tiempo que obedece a las obligaciones científicas, el crítico toma posición respecto a los valores que son la materia de los propios textos literarios; o, en todo caso, debería hacerlo. Como recuerda en tal ocasión el propio Frye, «el único saber digno de ese nombre es el que conduce a la sabiduría, ya que un saber sin sabiduría es un cuerpo sin vida» (*The Stubborn Structure*, pág. 15). Pero, ¿podemos aspirar a la sabiduría si nos contentamos con situar a cada autor respecto al ideal que le es propio, como nos aconsejaba el autor de *Anatomía de la crítica*? Si de esa manera nos vemos llevados a la aporía, es porque la dicotomía inicial de Frye era demasiado radical (lo que no quiere decir que haya que eliminarla completamente). Es un hecho que los valores no competen a la verificación empírica; pero ¿resulta por tanto inevitable verlos fundamentados por la mera autoridad? Se puede *discutir* acerca de los valores y de los gustos, contrariamente a lo que dice el adagio antiguo; pero esta misma posibilidad implica una referencia a lo universal y a la verdad, que ya no es incompatible con el espíritu de la ciencia.

Pienso que en realidad Frye ha escogido conciliar saber y sabiduría, conocimiento y compromiso, más que dejarse encerrar en una concepción monista de su profesión; fue incluso muy lejos en la dirección del artista, y por consiguiente del moralista, a juzgar por la forma y el estilo de sus trabajos. No se trata de que todo lo que escribió sea irreprochable. Su texto da a menudo la impresión de presentar en términos más sencillos, de «vulgarizar», un pensamiento del que no tendremos nunca la versión rigurosa. Sus obras, además, son rigurosamente repetitivas: vería la explicación no tanto en su evidente facilidad de escritura como en la convicción un poco ingenua de que sus lectores, como sus auditores, son siempre diferentes, y que hay, por consiguiente, que explicarles todo desde el comienzo; pero lo cierto es que en cada nuevo libro descubrimos que el anterior no era más que su borrador. Podemos lamentar tal estado de cosas pero no podemos dejar de ver que procede de una convicción perfectamente justificada: a saber, que la pedantería del estilo puede matar la libertad del pensamiento. Por esta razón, el estudio sistemático ha sido completado, como dije, por la libre reflexión: la jerga especializada queda reducida al mínimo, las notas han desaparecido, los análisis de otras obras relacionadas con los mismos temas son excepcionales. El contexto que recrean los libros de Frye es el del

diálogo, no el del estudio impersonal. Habla a un interlocutor benévolo pero no especialista. Y, cuando se deja de lado un libro de Frye, no siempre se tiene, quizá, la impresión de haber aprendido mucho, pero se siente que uno ha estado en contacto, durante un momento, con un espíritu que posee una rara cualidad: la nobleza.



## LA CRITICA REALISTA

(Correspondencia con Ian Watt)

La obra de Ian Watt no ha sido objeto de demasiadas traducciones, con excepción de dos publicaciones en la revista *Poétique*. Esto se explica, sin por ello disculparlo, por el hecho de que, hasta ahora, su obra se ha referido esencialmente a la literatura inglesa, aun cuando Watt incurrió igualmente en el campo de la teoría antropológica general, colaborando en un llamativo ensayo acerca del papel de la escritura en la historia («The Consequences of Literacy», con Jack Goody, 1960, reproducido, por ejemplo, en J. Goody, comp., *Literacy in Traditional Societies*, 1968). Su obra no es, por lo demás, abundante: se limita a dos libros: *The Rise of the Novel* (1957), estudio acerca del «nacimiento de la novela» en Inglaterra a través de la obra de Defoe, Richardson y Fielding, y *Conrad in the Nineteenth Century* (1979), primer tomo de una monografía sobre Conrad, que incluirá dos tomos más; se añade a esto una docena de artículos sustanciales. La razón de que su obra no sea extensa es inherente al trabajo mismo de Watt: no es un teórico sino un empírico; ahora bien, éste, a diferencia de aquél, está obligado a leer mucho y a escribir poco.

Pero ambos libros son dos obras maestras de la crítica literaria. Por tal razón escojo la obra de Watt como ejemplo — particularmente logrado, hay que decirlo— de un tipo de trabajo crítico que corre peligro de pasar desapercibido si sólo se tienen en cuenta los enunciados programáticos y las reflexiones teóricas, cuando en realidad absorbe los esfuerzos de la mayoría de las personas dedicadas a esta profesión. Trabajo de comentario paciente, de restitución del sentido de las palabras y de las construcciones sintácticas, búsqueda de informaciones de todo tipo, sometido a una sola meta: hacer comprender mejor el texto que se tiene ante los ojos. Esta crítica no divulga a los cuatro vientos su programa, pero éste debe ciertamente existir en alguna parte, aunque haya que afanarse en buscarlo. Como da la casualidad de que conozco personalmente a Ian Watt, he decidido remitirle mi descripción de su trabajo, para darle la oportunidad de expresarse al respecto; he aquí el intercambio que se produjo:

Querido Ian:

Te mando algunas reflexiones que ha suscitado en mí la lectura de tus textos críticos.

Llamemos *comentario* al texto que se produce a partir de otro texto, a fin de facilitar su comprensión. La operación fundamental del comentar es, en el fondo, siempre la misma: consiste en relacionar el texto que analiza con otros elementos de información, que por consiguiente forman su contexto. ¿Cuáles son los contextos esenciales a los que uno se refiere al leer una página? Schleiermacher, fundador de la hermenéutica en la edad moderna, identifica dos de éstos. Por una parte, será necesario el conocimiento de la lengua de la época, que se podría simbolizar por un diccionario y una gramática; es lo que él llamaba la interpretación «gramatical». Por otra parte, hay que incluir la página analizada en el corpus al cual pertenece: la obra de la cual se extrae, las otras obras del mismo escritor, y hasta su biografía completa; llamaba a ésta interpretación «técnica».

Los términos de Schleiermacher no se usan hoy en día; por eso los reemplazaré por otros, al hablar de análisis *filológico* en el primer caso (restitución del idioma de la época) y de análisis *estructural*, en el sentido amplio, en el segundo (la puesta en evidencia de las relaciones intratextuales). Pero ambos contextos no han sido considerados como suficientes y se han completado con otros, de los cuales retendré dos aquí, que cabría entender, en ciertos aspectos, como prolongaciones de los dos primeros. Hay, por una parte, lo que llamaré el contexto *ideológico*, constituido por los otros discursos enunciados en la misma época, filosófico, político, científico, religioso, estético, o por las representaciones de las realidades socioeconómicas; es, por consiguiente, un contexto a la vez *sincrónico* y *heterogéneo*, contemporáneo y no literario. Se le llama a veces el contexto «histórico», empleando la palabra de modo paradójico, ya que se encuentra precisamente eliminada toda dimensión temporal; de hecho, la denominación convendría mejor a otro gran contexto que, para no complicar las cosas, llamaré simplemente el contexto *literario*. Se trata de la tradición literaria, de la memoria de los escritores y de los lectores, que se cristaliza en convenciones genéricas, estereotipos narrativos y estilísticos, imágenes más o menos inmutables; es, pues, un contexto a la vez *diacrónico* y *homogéneo*.

¿Qué relaciones mantienen estos dos diferentes contextos? Hay que distinguir aquí el derecho y el hecho. En la práctica, la especialización moderna exige que se escoja uno en detrimento del otro, para adquirir una mayor competencia. Pero, en principio, no se ve en nombre de qué esas puestas en relación sucesivas deberían considerarse excluyentes la una de la otra. La obra literaria (igual que las demás) depende con absoluta evidencia de su contexto ideológico y de su contexto literario, sin hablar del hecho de que el análisis filológico y el análisis estructural deberían acompañar todo intento de una mejor comprensión del sentido. Por consiguiente, es a la vez vano y nocivo oponer estas diferentes perspectivas, al reivindicar para cada una de ellas un derecho de monopolio; si hemos podido extraviarnos en esa vía, es por haber convertido el medio en fin: en vez de que el trabajo realizado en cada una de esas

perspectivas contribuya a la comprensión de las obras, se han cosificado esos puntos de vista en ideologías competitivas, con pretensión totalizadora. Sin embargo, es bueno descubrir que dichas perspectivas críticas son compatibles, no sólo de derecho, sino también de hecho; tal es, precisamente, la demostración que aporta tu obra crítica.

El primer capítulo de *The Rise of the Novel* se abre con una pregunta doble, a la cual responde todo el resto del libro: «¿En qué difiere la novela de las obras de ficción en prosa existentes en el pasado, por ejemplo en Grecia, o en la Edad Media, o en el siglo XVII en Francia? ¿Y habrá alguna razón para que estas diferencias hayan aparecido en tal lugar y en tal momento?» (pág. 9). Ya se ve que estas preguntas recurren a varios de los contextos mencionados anteriormente. La competencia filológica, que es obvia, no se menciona; pero la primera pregunta recuerda tanto la perspectiva estructural (la identificación del género novelesco y su descripción formal) como la perspectiva literaria (una confrontación de esta forma con la tradición literaria); mientras que la segunda está orientada hacia el contexto ideológico, ya que relaciona el género con otros acontecimientos contemporáneos.

Y todo el libro prosigue simultáneamente estas diversas investigaciones. Describe, por una parte, los rasgos formales del género novelesco, en contraste con la prosa anterior: la elección de una intriga original más que tradicional; la representación de fenómenos cambiantes más que de esencias inmutables; el interés por la vida de los individuos, que se traduce en una nueva clase de nombres de los personajes; la particularización del tiempo, que desemboca en el siglo XX en el monólogo interior; la particularización del espacio; el uso del lenguaje «como simple medio de dotación» (pág. 28), etc. Por otra parte, analiza las grandes ideas aportadas por Descartes y Locke, o por la revolución religiosa de los puritanos, así como las transformaciones de las realidades sociales y económicas mismas, ya que éstas, en forma de discurso o de imágenes, están igualmente presentes en la conciencia de los autores y de los lectores de la época (leemos, por ejemplo, en qué consiste, estadísticamente hablando, la evolución del matrimonio en Inglaterra en el siglo XVIII).

Sucede lo mismo con tus demás textos. Cada obra de Conrad (aquí tenemos que ver con un escritor individual y no ya con un género) se analiza con todo detalle en sí misma; pero a estos análisis los precede una evocación de las grandes discusiones ideológicas de la época (entre ética victoriana y nihilismo naciente, entre nostalgia religiosa e ideología cientista), y de sus ecos en la reflexión propiamente estética (los movimientos impresionista y simbolista); estas obras, además, se confrontan constantemente con textos literarios, contemporáneos y anteriores. Un análisis más breve de Henry James identifica primero las características de su estilo: «Preferencia por los verbos intransitivos; abundancia de nombres abstractos; uso abundante de *that*; un cierto recurso a variantes elegantes cuyo objetivo es el de evitar la acumula-



ción de pronombres personales y de adjetivos posesivos tales como "él", "su, suyo", "a él, le"; finalmente, el empleo muy frecuente de negaciones o de casi negaciones» («The First Paragraph of *The Ambassadors*», 1960); y se prolonga luego en forma de reflexión sobre el empirismo y el individualismo de James, o sobre el relativismo escéptico que domina, no sólo el pensamiento de James, sino también el de la segunda mitad del siglo XIX.

Podríamos creer, según mi descripción, que se trata de una yuxtaposición mecánica. Pero no es así, y la explicación es la siguiente: en cada libro, forjas una especie de *lingua franca*, de esperanto, con la cual traduces los diferentes discursos que analizas. Esta lengua intermediaria es la de la *ideología*, entendida aquí como la traducción en lenguaje común tanto de las ideas filosóficas, religiosas o políticas, como de las formas literarias. Es un poco lo que Montesquieu llamaba el «espíritu de las naciones», un sustrato ideológico producido bajo el efecto de todas las instituciones sociales y que las impregna a su vez. Hay que decir que, si el primer tipo de conversión, el de los otros discursos en discurso ideológico, presenta sólo problemas de opción en el nivel de abstracción, el segundo, el de las formas literarias en ideología, revela en ti un don de intérprete poco común. Sin ningún esfuerzo visible escribes frases como: «La total sumisión del tema al modelo de las memorias autobiográficas (realizada por Defoe) es una afirmación de la primacía de la experiencia individual tan provocadora como lo era el *cogito* de Descartes para la filosofía» (*The Rise of the Novel*, pág. 15), o: «La novela exige una concepción del mundo centrada en las relaciones sociales entre personas individuales» (*ibid.*, pág. 84), o también: «Los rasgos más impactantes e identificables del estilo de James, su vocabulario y su sintaxis, reflejan directamente su actitud respecto a la vida y su concepción de la novela» («The first paragraph...», págs. 188-189).

La hipótesis subyacente a esta clase de análisis es que la literatura es una forma de ideología entre muchas otras. Esta hipótesis —mínima— no debe confundirse con afirmaciones más ambiciosas. Resulta abusivo, por ejemplo, afirmar una relación de causa efecto entre una ideología social ya constituida y la literatura. «Las innovaciones tanto filosóficas como literarias (en el siglo XVIII) deben ser consideradas como las manifestaciones paralelas de un cambio mayor, esa amplia transformación de la civilización occidental desde el Renacimiento, que reemplazó la imagen de un mundo medieval unificado por otra, muy diferente» (*The Rise of the Novel*, pág. 31). Es incluso imprudente creer que la ideología en el libro es una representación fiel de la ideología del mundo circundante. «De todas maneras, los más grandes autores son pocas veces representativos de la ideología de su tiempo; tienden más bien a exponer sus contradicciones internas o a mostrar que su capacidad de dar cuenta de los hechos de la experiencia es muy parcial» (*Conrad...*, pág. 147). Pero, si el autor no se contenta con seguir las voces dominantes de su tiempo, a veces entra en discusión con ellas; su

conocimiento es, pues, necesario para la comprensión de este autor.

Tu proyecto consiste en restituir el sentido de la obra tal cual es en sí mismo, ni más ni menos, ayudándote para esto de un análisis detallado del texto y de una amplia investigación de los contextos; como dices tú mismo, «el principal compromiso debe dirigirse a lo que se puede llamar la imaginación literal: el comentario analítico se limita a lo que la imaginación puede descubrir con una lectura literal de la obra» (*Conrad...*, pág. x). Semejante proyecto puede parecer desfasado hoy en día, en una época en que el «relativismo escéptico» nuevamente ha dado grandes pasos hacia adelante. Por mi parte, más que discutir su posibilidad teórica, me contento con observar su existencia de hecho; quien no crea en él, que lea las ciento treinta páginas que has consagrado a *El corazón de las tinieblas* de Conrad.

Pero otro hecho me llama la atención al mismo tiempo. El ideal crítico es, pues, únicamente la fidelidad, la representación exacta de una parte del mundo (constituida por las producciones de la mente). Ahora bien, tú hablas de este proyecto en tus libros, no a propósito de tu enfoque —eres, al contrario, muy avaro en declaraciones programáticas—, sino a propósito de los escritores que constituyen su materia privilegiada: los realistas. Buen número de éstos rechazan que sus obras sean percibidas en sí mismas: sólo existen, transparencia pura, para transcribir un segmento de lo real. «Su prosa tiene por meta exclusiva lo que Locke define como el fin verdadero del lenguaje, "transmitir el conocimiento de las cosas", y sus novelas en su totalidad no pretenden ser sino una transcripción de la vida real; para hablar como Flaubert, "lo real escrito"» (*The Rise of the Novel*, pág. 30). Esos autores intentan borrar toda huella de un propósito que les perteneciera: los hechos referidos no están ahí para ilustrar una eventual declaración del autor, sino simplemente porque han tenido lugar. «He aquí el género de participación que produce típicamente la novela: nos hace sentir que estamos en contacto, no con la literatura, sino con la materia cruda de la vida misma, que se refleja momentáneamente en la mente de los protagonistas» (*ibid.*, pág. 193).

Tú mismo no estás lejos de reconocer este paralelismo. Al analizar un relato de Conrad, *La línea de sombra*, tratas de poner de relieve la postura filosófica de Conrad y escribes: «Conrad no se preocupa por decirnos si los diferentes rasgos generales identificados por él en la experiencia del narrador son en sí mismos buenos o malos, sino sólo que están ahí» («Story and Idea in Conrad's *The Shadow-Line*, en M. Shorer, comp., *Modern British Fiction*, 1961, pág. 134). He aquí la actitud realista en literatura: se muestra sin enjuiciar. Pero en la página inmediatamente anterior, escribes, a propósito de tu propio análisis: «En cuanto a saber si las ideas que he atribuido a *La línea de sombra* son verdaderas o interesantes, y si y cómo Conrad las hace parecer tales, la cosa está fuera de los límites de mi presente investigación» (*ibid.*, pág. 133): es inútil decir que la pregunta no será tratada en ninguna otra

parte. Estamos, pues, esta vez, frente a la postura realista en la crítica: aquí también te contentas con mostrar sin enjuiciar. ¿Será por eso que, cuando evocas, veinte años después de su publicación, tu libro *The Rise of the Novel*, lo calificas de «obra de crítica realista» («The Realities of Realism», 1978, inédito, pág. 27) y afirmas «la necesidad del realismo en la crítica literaria» (*ibid.*, pág. 2): no crítica de las obras literarias sino más bien crítica realista de las obras?

Decididamente, los críticos se dejan influir mucho por el sujeto de sus investigaciones (justamente sujeto, y no objeto): Bajtín por Dostoievsky, Frye por Blake, tú por los realistas tanto como Blanchot por Sade o Jakobson por Khlebnikov, Mallarmé y Baudelaire... Las escuelas críticas están calcadas sobre las corrientes literarias; es porque la actividad crítica resulta (por lo menos) doble: descripción del mundo, por una parte (como la ciencia, pues), actividad ideológica por la otra (como la literatura). No hay nada que objetar al respecto.

Pero el programa, explícito o implícito, de la «Crítica realista» plantea otro problema. Cuando la crítica estructural presenta su trabajo como perfectamente objetivo (dependiente sólo de su objeto) y transparente, queda en concordancia con su concepción de la obra literaria: puesto que la considera a su vez un artefacto que se agota en su inmanencia, un objeto que sólo se explica por sí mismo. A la inmanencia de la literatura corresponde la inmanencia de la obra crítica. Sin embargo, no ocurre lo mismo con una crítica sensible al contexto ideológico. De hecho, ésta se rebela contra el programa realista. El escritor realista pretende que su obra no se justifica sino por la existencia de las cosas que representa; no se reconoce ningún propósito, ni ninguna ideología: no enjuicia, hace ver. La crítica ideológica derriba esta pretensión: lejos de ser un simple reflejo fiel de lo real, la obra realista, nos lo muestra su crítica, es también el producto de una ideología (la del autor); de ahí la pertinencia del estudio de ese contexto. Pero, tras hacer esta demostración, la crítica realista (subespecie de la crítica ideológica), sin quizá darse cuenta de ello, asume la creencia recién derribada y afirma a su vez: la obra que he producido no tiene como justificación más que la verdad que contiene; es un «trozo de vida», lo «real escrito», no tiene ni propósito ni ideología, se contenta con representar sin emitir juicios. Pero, ¿por qué lo que era cierto de la literatura no lo sería de la crítica? ¿Cómo es posible que la influencia de la ideología, tan fuerte allí, se detenga aquí en el umbral del proyecto?

A decir verdad, el encierro en la inmanencia no puede ser sino un programa: el crítico no puede abstenerse de enjuiciar, pero hay una diferencia entre los juicios asumidos por su autor y aquellos que pasan de contrabando. Tras haber presentado el elogio de la soledad hecho por Defoe, añades: «En su relato (...), Defoe descuida dos hechos importantes: la naturaleza social de todo comportamiento económico y los efectos psicológicos reales de la soledad» (*The Rise of the Novel*, pág. 87); vemos así que emites sobre ese tema juicios que difieren de los de

Defoe. Citando las ideas de Conrad acerca de la función de la literatura, no puedes dejar de comentar: «La historia nos ha proporcionado despiadadamente las objeciones a tan altas pretensiones: a saber, que la literatura no hace verdaderamente esas cosas; (...) y que la «sociedad humana» no está en efecto «unificada» ni por la literatura, ni por nada» (Conrad..., pág. 80). Cuando Conrad fundamenta su pesimismo humano sobre una fatalidad geológica, tú le contestas: «Se puede objetar lógicamente a esa manera de argumentar, demasiado general y somera, que la vida del planeta es, después de todo, mucho más larga que la de un hombre y que Conrad confunde de hecho dos órdenes de dimensión temporal completamente diferentes» (*ibíd.*, pág. 154). He aquí que la crítica deja de ser una mera representación y se vuelve, mediante el diálogo, búsqueda común de la verdad; pero quisiéramos poder aprovechar más directamente tu sabiduría.

«La sabiduría y la verdad» forman parte, en efecto, de tu «preocupación patente» en tus escritos («The Realities of Realism», pág. 18), como también de muchísimos textos de la literatura realista misma. Hay una tensión propia del realismo, entre su programa de pura presentación y su propensión natural al juicio, de manera que te ves obligado a distinguir, en *The Rise of Novel* y en otros trabajos, entre dos clases de realismo: precisamente, realismo de presentación y realismo de juicio (*assessment*). No se trataba hasta ahora sino de la primera clase. Pero es la segunda la que se caracteriza por una «puesta en contacto con toda la tradición de los valores de la civilización», por una «aprehensión verdadera de la realidad humana» y por un «sabio juicio acerca de la vida» (*The Rise of the Novel*, pág. 228). De hecho, todo autor realista practica ambos simultáneamente: «Hay siempre una forma de evaluación inextricablemente ligada a la presentación realizada por un autor». La diferencia reside solamente en la intención, pero ese «solamente» es enorme: para Fielding, a diferencia de Defoe, «las palabras y las expresiones evocan intencionalmente no sólo el acontecimiento narrativo mismo, sino también toda la perspectiva literaria, histórica y filosófica en la cual el lector debe situar al personaje o la acción» («Serious reflections on *The Rise of the Novel*», 1968, pág. 214).

Así, tu obra —y con ella toda la mejor parte de lo que llamamos la crítica histórica— oscila entre el realismo de presentación y el realismo de juicio, entre el programa «inmanentista» y la práctica del diálogo entre el deseo de verdad y el deseo de sabiduría. Me hubiera gustado que se inscribiera más firmemente en la segunda vía; pero confieso que soy igualmente sensible a ese espíritu que prefiere mantenerse en segundo plano y que te lleva a escribir (*The Realities of Realism*, pág. 27): «No puedo creer que debamos en nuestros textos plasmar con pelos y señales todos nuestros postulados».

Muy atentamente,  
Tzvetan

Querido Tzvetan:

No hay nada que me produzca tanto placer, y me imagino que así les sucede a los demás autores, como que me tengan en cuenta los críticos salvo, quizás, tener la oportunidad de decir cuánto han dejado estos críticos de hacer justicia a mis méritos. Desde luego, tú lo haces, y haces más: tu presentación de mi trabajo me parece no sólo justa en cuanto al fondo; es, también, una síntesis conceptual muy perspicaz que armoniza los diferentes aspectos de lo que he intentando realizar como crítico. Sin embargo, quedan algunas otras pequeñas cosas que podríamos añadir.

Tu título ha sido para mí casi una conmoción: ¿Seré yo un «crítico realista» a secas? A decir verdad, ya me han calificado de «realista sociológico» en la prensa, y mi reacción, como decía en la charla que mencionas, se resumía en un bostezo seguido por un llamamiento al nolo contendere. Entre paréntesis, esta charla permanece inédita porque las circunstancias me forzaron a asumir en ella una posición crítica general, y que yo no deseaba realmente. En todo caso, su título completo era, traducido literalmente: «Pies planos y cubierto de huevos de mosca: las realidades del realismo»; las dos expresiones con las cuales empieza debían indicar irónicamente que yo era consciente del carácter pedestre y anticuado de mi posición crítica.

¿En qué sentido mi «posición crítica» es «realista»?

Para mí, el estudio de la relación entre el mundo real y la obra literaria no es la única tarea apropiada de la crítica literaria; de manera que no me hubiera gustado que me incluyeran bajo la rúbrica «crítica mimética», como en algunos casos han hecho con Auerbach. No quiero decir, desde luego, que el estudio de los modos de representación literaria no es una cosa útil; el mismo ejemplo de Auerbach demuestra lo contrario de manera espléndida (sin que se agote en ello). Y, naturalmente, no acepto tampoco la posición absolutamente inversa: el postulado según el cual la relación entre la obra literaria y el mundo no tendría interés alguno, con la justificación teórica de que el mundo es una entidad enteramente heterogénea, mientras que la literatura no lo es. Estoy de acuerdo en decir que la relación entre el mundo, por una parte y, por la otra, la obra literaria o su lenguaje, no puede ser analizada o descrita de manera exhaustiva. Lamentándolo en parte, hasta acepto la idea de que, si se desea encontrar un sistema crítico científico, puede ser preferible, por razones de método, ignorar la relación entre la obra y el mundo. Pero no puedo aceptar la afirmación de que no hay ninguna relación entre la obra y el mundo, o entre la obra y las palabras que usamos para describirla; al contrario, creo que gran parte de la mejor crítica literaria examina precisamente esa misma relación.

Evidentemente, reconozco que esta posición crea algunas dificultades metodológicas, que son probablemente infranqueables en algunos campos de estudios literarios. Pero de todas maneras me atengo, personalmente, a los otros campos; y no me siento de ninguna manera sacudido, al menos en lo que concierne a estos últimos, por la larga tradición de

filosofía occidental, que contradice la imagen que el sentido común se hace de la realidad. ¿Cuáles son las razones? Simplemente, porque la crítica literaria es, en el fondo, una actividad social más que filosófica, y en ese campo el escepticismo epistemológico no tiene que ser aceptado, ni siquiera tenido en cuenta. Lo que trato de hacer es, en una amplia medida, y para usar la expresión de I.A. Richards, «crítica práctica».

No puedo, entonces, refunfuñar muy alto contra el término de «realista»; pero quisiera sugerir que se añadan los adjetivos «histórico» y «sociológico». Reconoces la tendencia histórica de mi trabajo cuando describes la manera en que la crítica histórica oscila siempre entre dos propósitos: el de la verdad de «presentación» y el de la sabiduría de juicio. Dices, y supongo que con razón, que hubieras deseado verme más a menudo del lado de la «sabiduría» en esta dicotomía, lo que he llamado, en *The Rise of the Novel*, un «realismo de juicio» (pág. 12). Pero había una dificultad real. La tesis principal del libro se fundamentaba en la gran seriedad —por no decir la gran ingenuidad— con la cual tanto Defoe como Richardson tratan lo que he llamado el «realismo de presentación»: eso explica lo que es históricamente nuevo (en el sentido de «sin precedente cronológico») en el «nacimiento de la novela». Desde ese punto de vista, el «realismo de juicio», era, después de todo, un rasgo del relato que la novela, en la medida en que lo poseía, compartía con relatos anteriores y con otros géneros literarios. Evidentemente, he debido introducir el mismo concepto cuando trato de Fielding; pero el análisis que yo ofrecía era, o debía ser, manifiestamente incompleto. Sin embargo, no tenía ninguna intención de subestimar la importancia del «realismo de juicio»: como prueba, dos de los diez capítulos del libro, aquellos acerca de Moll Flanders y Clarissa. Más que históricos y sociológicos, son críticos, y creo que el estilo indica claramente que yo entregaba en ellos mi «juicio» personal sobre ambas obras; o, en todo caso, yo era visiblemente libre de practicar análisis y formular juicios acerca del valor moral de las acciones, de los personajes o de los comentarios del autor. Entre paréntesis, sospecho que una de las razones por las cuales gran cantidad de lectores no se ha dado cuenta de hasta qué punto me enfrento con juicios éticos y sociales es lo que llamas, de manera original y creo que acertada, mi lengua franca personal, que sirve de mediadora entre el lenguaje «ideológico» y el lenguaje «literario».

He abordado directamente las preguntas que te interesan en dos textos breves que no has utilizado, «*Literature and Society*» y «*On Not Attempting to Be a Piano*»; y me permito retomar algunas ideas allí expresadas. Si se piensa en los valores sociales y morales de la literatura, de las grandes obras en particular, se constata lo siguiente: las obras de Sófocles y Shakespeare, Goethe y Tolstoi son fundamentalmente didácticas, pero sólo en el sentido de que nuestra conciencia social y moral se ha hecho más fuerte por haber participado imaginariamente en las obras de los autores que han sido, en sumo grado, sensibles a las realidades de la experiencia humana. Ahora bien, esas realidades han tenido siempre un componente social muy fuerte.



Desde ese punto de vista, la oposición literaria entre la insistencia de los realistas y de los naturalistas sobre la descripción literal del mundo social real, por un lado y, por el otro, la afirmación de los parnasianos y los simbolistas acerca de la autonomía artística de las creaciones de la mente, esta oposición no resulta tan absoluta. Ya que, aunque haya una divergencia secular entre los que ven al hombre como un ser esencialmente social, y los que insisten en su singularidad individual, la fuerza de la contradicción tiende a borrarse a partir del momento en que el escritor aproxima su pluma al papel: como ha dicho W.B. Yeats, «el arte es el acto social de un hombre solitario».

Hay un elemento de la crítica que no es realista y ni siquiera social, y que es no obstante, a su manera, moral. La literatura es un acto social de una clase muy particular, que nos recuerda que la expresión «literatura y sociedad» puede ser desconcertante en cuanto sugiere una distinción más absoluta que la que existe en realidad. Aunque sólo fuera por la siguiente razón: en un sentido perfectamente válido, la literatura es su propia sociedad; es el medio más sutil y más duradero que el hombre haya encontrado para comunicarse con sus semejantes; una de sus funciones, y no la menor, es la de dar a aquellos que han aprendido su lengua algo que ninguna otra sociedad ha podido ofrecerles jamás. En un nivel de abstracción más elevado, por consiguiente, admito que la literatura debe ser considerada, por lo menos en parte, como una actividad autónoma, más que reducirse a categorías miméticas, referenciales, históricas o sociales; pero incluso en ese caso sigue siendo estética y moral.

De hecho, la tradición moral en general está establecida desde hace tiempo en la crítica inglesa, de Matthew Arnold a F.R. Leavis. Recuerdo haber tenido que tratar el tema «Los moralistas ingleses», durante mi examen final de licenciatura en Cambridge. Esto huele a encerrado y provinciano, pero de hecho la bibliografía empezaba con Platón y Aristóteles y terminaba con una rica selección de filósofos, novelistas y poetas modernos, tanto ingleses como europeos. Es característico de muchos críticos ingleses, yo inclusive, el considerar las obras literarias desde un punto de vista resueltamente —aunque no exclusivamente— ético; uno de mis amigos norteamericanos pretendía que mi Conrad no era más que «de nuevo un Watt acerca de la vida». No protesto particularmente contra esta apreciación irónica: se aplica, de hecho, muy bien a nuestra profesión de profesores. Lo que nos pide un buen número de nuestros mejores estudiantes es verdaderamente un sistema absoluto de verdad; y la mayoría de las variantes más influyentes de nuestra crítica, desde el formalismo hasta el estructuralismo y la semiótica, tienen en común el postulado de que es nuestro deber extraer, a partir de las características contingentes y singulares de la obra literaria, una especie de esquema universal inmutable. Pero no necesitamos ciertamente a Blake o a Arnold para que nos enseñen que la literatura saca su fuerza específica de su carácter concreto. Que la mente, los sentidos, los sentimientos del individuo afronten, no el modelo universal traído por el profesor o el estudiante sino



la resistencia obstinada de las particularidades del otro —o, para usar la expresión de Matthew Arnold, de los «no-nosotros»—, esto ejercita la imaginación; y a ello se debe, principalmente, el que la lectura de las obras literarias tenga un valor educativo. Como ha dicho Coleridge en su undécima conferencia sobre Shakespeare, «la imaginación es el rasgo distintivo del hombre como ser progresivo».

A propósito, mi interés por los valores sociales y morales no tenía relación con la presencia o la ausencia de un proyecto didáctico en el autor. La clase de imaginación en la que debía pensar Coleridge era aquella que, como él mismo escribía, tenía como efecto el de «sacar al espíritu fuera del ser». Tal era, según Coleridge, la principal función educativa de la literatura; y no puedo sino declararme de acuerdo con él. Los cursos en las facultades de Letras deberían estar consagrados a la lectura —a la verdadera lectura— de la literatura que sea verdaderamente literatura; y a la escritura sobre la literatura, una escritura que, a su modesta manera, trate de ser literatura, o en todo caso, de no deshonrarla. Dicho programa, sencillito, poco ambicioso y hasta pasado de moda, me parece ser el resultado natural de los imperativos de nuestro tema y de las razones por las cuales nos consagramos a él. Una de las razones de esa devoción la sugirió hace cien años Turguéniev, en un breve poema en prosa donde expresa sus sentimientos personales respecto a su propio idioma; los niños rusos aún hoy en día, creo, aprenden ese poema de memoria. Turguéniev evoca la grandeza, el poder, la verdad y la libertad de su idioma, y añade: «Sin ti, ¿cómo no hundirse en la desesperación, viendo todo lo que ocurre en torno a nosotros? Pero es imposible creer que semejante idioma no haya sido dado a un gran pueblo».

Dos cosas más. Citas esta frase: «No puedo creer que debamos en nuestros textos plasmar con pelos y señales todos nuestros postulados». Esta reticencia a expresar mis premisas me viene en parte de mi empirismo o de mi escepticismo general frente a los métodos filosóficos; y en parte de la idea que tengo de la función de la crítica. Esta debe permanecer relativamente humilde: Sartre decía que El extranjero era una traducción a partir del silencio original; me atrevería a añadir que la buena crítica no es más que una paráfrasis de lo que otros han traducido ya, pero una paráfrasis que es a la vez un esclarecimiento, una respuesta y, sin jugar con las palabras, una responsabilidad moral asumida. Debe permanecer humilde también respecto a la elección de los temas que se permita abordar. Esta reticencia crítica no es quizá más que el reflejo de la idea que se hacen los ingleses acerca de las buenas maneras en el campo de la palabra pública; pero hay ventajas innegables, por ejemplo, en no hablar directamente de la verdad o del valor de una obra literaria; una de ellas es que deja más posibilidades al lector para que él mismo concluya. Creo que no puedo expresarme sobre los valores literarios como tales si no postulo una comunidad de creencia con mi lector.

No digo esto para negar tu comprobación según la cual mi idea de la crítica sería demasiado «autosuficiente»; tengo ciertamente tendencia a

circunscribir el lugar de encuentro con mi lector de manera más estrecha que muchos otros críticos. Es, en parte, el efecto de mi deseo de reducir la materia teórica al mínimo, y, si puedo permitirme una nota personal, el resultado paradójico de esta opción es que, mientras que soy bastante conocido por muchos lectores de crítica, ni siquiera me consideran un crítico todos mis colegas. Un especialista de Conrad, Andrzej Buszcza, se asombraba al respecto y me preguntó una vez acerca de la antipatía que suscitaba mi «método» en algunos críticos. Le contesté: «La sensatez jamás ha hecho escuela».

Podría aclarar mi posición con un ejemplo. Hace unos años, tuve que sufrir objeciones serias de mi editor norteamericano: no quería publicar mi manuscrito sobre Conrad. Le escribí una carta, que contribuyó a modificar su decisión, en la que le decía: «El comité de lectura me pide justificar enteramente mi trabajo crítico sobre Conrad. Podría, sin muchas dificultades, añadir un apéndice a mi prefacio (se encuentran ejemplos en la mayoría de las tesis universitarias)». Pero habría sido necesariamente abstracto y simplista y habría sugerido que me tengo a mí mismo en muy alta estima; por ello, habría apartado al libro de la esfera literaria particular a la cual lo destino. Si hubiera empezado el libro con semejante declaración, inmediatamente habría fastidiado, ofendido o desanimado a muchos de mis lectores, ya que parecería estarles diciendo: «He aquí mi posición acerca de los diversos principios sobre los cuales nosotros los críticos debatimos desde hace siglos. Tengan mucho cuidado, ya que es el precio que deben pagar para ser admitidos en este libro». Pero, de hecho, no pienso que sea el caso y no creo que nadie tenga el derecho de enunciar un principio general según el cual todo libro de crítica deba contener (como me pedía la carta de mi editor) «una franca declaración o una explicación de las razones de ser de su método crítico». Estoy más bien del lado de Samuel Johnson, que rechazaba «la hipocresía de aquellos que enjuician según principios más que por percepción».

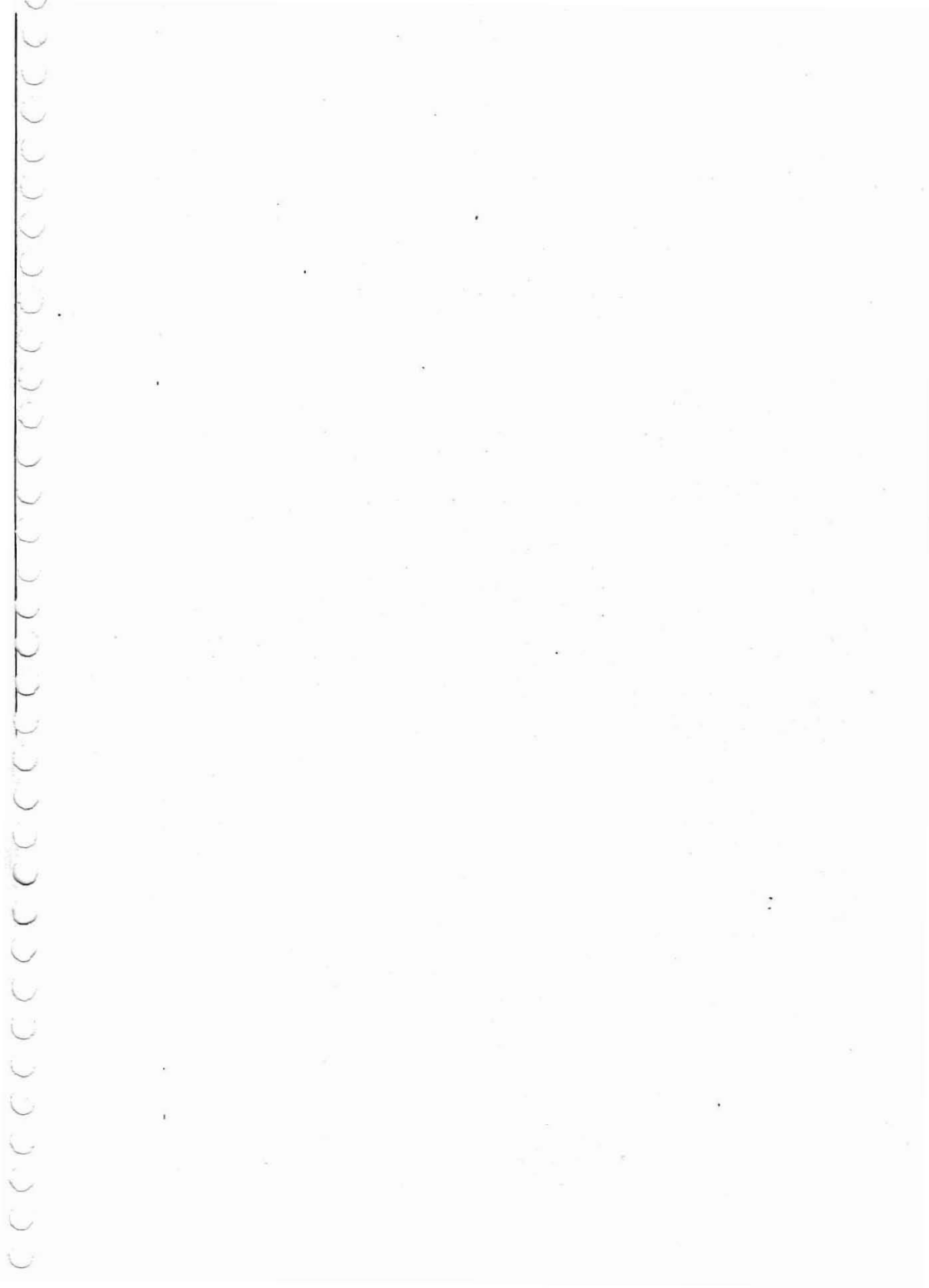
Siempre he sentido que mi actitud con respecto a la literatura y al contexto institucional con el cual coexiste, era mucho más sencilla, mucho más intuitiva y mucho menos susceptible de discusión o de formulación teórica que la actitud de la mayoría de mis colegas. Si busco una imagen que me permita superar la separación de lo privado y lo público, tengo que retroceder más de tres decenios, a la rive gauche del Sena, donde me encontraba en 1946 después de una ausencia de siete años pasados en el ejército. En las conversaciones que escuché entonces, cuatro nuevas palabras me llamaron la atención. Me cansé rápidamente de las tres primeras: comprometido; auténtico; absurdo; pero la cuarta, las cosas, parecía un poco menos cubierta de huevos de mosca. Me puse a leer los poemas en prosa de Francis Ponge en De parte de las cosas, que eran justamente sobre «las cosas», con enorme interés. Recuerdo más particularmente un artículo de periódico acerca de una charla de Ponge, titulada «Tentativa oral» (1974). Esta «tentativa» evocaba elegantemente su desaprobación de las hipérboles corrientes a propósito de la literatura,

su hastío frente a las propuestas teóricas generales, decía también cómo en sus propios escritos, encontrándose en la imposibilidad de traducir en palabras los grandes temas literarios, había decidido, en cambio, como un hombre al borde del precipicio, atar su mirada al objeto inmediato, el árbol, la barandilla, el paso siguiente, y tratar de ponerlo en palabras. Era una maravillosa anticonferencia, sobre todo su final. «¿Y no tuvimos conferencia?», soltó. «Es muy probable. Pero, ¿por qué habérsela pedido a lo que comúnmente llamamos un poeta?». Concluye entonces: «¡Querida mesa, adiós!». Al decirlo, Ponge se inclinó sobre su mesa y la besó; luego explicó: «Vean ustedes cuánto la quiero, es que nada en ella permite creer que pueda tomarse por un piano».

Me hubiera gustado que mi actividad como crítico y como profesor fuera tan simple y al mismo tiempo tan completa como el gesto de Ponge. Debería incluir los mismos cuatro componentes necesarios: un reconocimiento intelectual de lo que escudriño, modesta pero indirectamente; una apreciación estética del objeto de mi atención por lo que es realmente; un compromiso directo de mis sentimientos respecto a ese objeto; y finalmente, quizá como de paso, una tentativa para expresar en palabras estas tres primeras cosas. El proyecto colectivo de los estudiantes y de los profesores en un Departamento de Literatura debería, pienso, incluir una consideración acerca de estos cuatro componentes. Su razón de ser sería simplemente que, como dice Ponge en «Notas para un caracol», la palabra y los monumentos creados mediante ella son las cosas mejor adaptadas al molusco humano, y le permiten sentir y expresar su fraternidad con los objetos de su mundo.

A lo que sólo puedo añadir que jamás he intentado ser un piano.

Tuyo, Ian



## LA LITERATURA COMO HECHO Y VALOR (Entrevista con Paul Bénichou)

Me «topé» con la obra de Paul Bénichou trabajando sobre la historia de las ideologías en Francia: los comentarios que ha dedicado a los autores que yo leía, La Rochefoucauld, Rousseau, Constant, me parecieron cada vez más acertados. Tuve conocimiento entonces de sus grandes obras, *Morales du grand siècle*, *Le Sacre de l'écrivain*, *Le Temps des prophètes*, y advertí que la vida literaria e intelectual francesa entre el XVII y el XIX tenía en su persona a un historiador de calidad poco común, cuyos trabajos merecían ser conocidos no sólo como introducción insustituible a esa materia, sino también como análisis históricos ejemplares. Lo que más me atraía era que toda preocupación de «pureza» le era ajena (ninguna tentación de reducir la literatura a la «poesía pura»): en esta obra crítica, la literatura no era más que el centro de un campo más amplio formado por la voz pública.

¿A qué se debía atribuir este acierto en la interpretación? Evidentemente, su información es abundante y segura: no se ha conformado con las grandes obras, ha leído también las demás e incluso la prensa de la época; pero eso, evidentemente, no basta; sería hasta superfluo evocar esta condición preliminar, si no se tendiera a olvidarla con frecuencia. Me pareció que el «secreto» de Bénichou se situaba en otra parte: en un deseo de verdad que anima sus análisis. La verdad, no solamente en el sentido de información exacta, sino como horizonte de una búsqueda común al escritor y al crítico. La mejor manera de descubrir la «intención» del escritor es aceptar ese papel de interlocutor (y no limitarse a la constitución fiel, que por eso mismo deja de ser fiel), pronunciarse, pues, sobre la eventual precisión de los argumentos sostenidos por el escritor; y por eso invitar al lector a comprometerse a su vez en la búsqueda de la verdad, más que presentarle un objeto bien ordenado, destinado a provocar el silencio admirativo.

Debo especificar, para ser justo, que, si la obra de Bénichou me parece ejemplar en muchos aspectos, suscita también en mí algunas reservas; la más importante, y la única que plantea una cuestión de principio, surge frente a la poca atención que concede a la estructura de las obras mismas, a sus modalidades retóricas, narrativas, genéricas (pero me ha respondido, en nuestra entrevista, como me esperaba, que no se trataba realmente de una cuestión de principio, sino de una

inclinación y de una opción personales, sobre las cuales no ha lugar a conclusiones).

Las ideas generales de Bénichou acerca de la literatura y la crítica ocupan solamente un lugar mínimo en una obra rica en media docena de títulos. Por esta razón he creído útil analizar su trabajo, a través tanto de sus declaraciones de principio como de sus estudios concretos. Pero una duda ha nacido en mí en cuanto a la forma de este análisis. Al hablar de la crítica, y de su propia crítica, Bénichou dice: «Si me atrevo a veces a descubrir en las obras lo que los autores quizá no han puesto a propósito, lo hago con la esperanza de que aceptarían descubrirlo en ellas, si estuvieran delante» (*L'Ecrivain et ses travaux*, pág. XIV). He decidido seguir su precepto y someterle mi interpretación de su pensamiento, para que él pueda expresar su acuerdo o su desacuerdo, además de contestar a las preguntas que esta lectura ha suscitado en mí. La mayoría de las veces, el autor sobre el cual trabaja el crítico es, desde hace tiempo, inaccesible a ese tipo de petición; yo tenía la suerte de vivir al mismo tiempo y en el mismo lugar que mi autor.

Nos conocimos en una fría mañana de invierno, en el Barrio Latino. Paul Bénichou aceptó la idea de la entrevista; elaboramos juntos, y sin querer atenuar nuestras divergencias, el texto que viene a continuación. Trata, pues, solamente de una cierta idea de la crítica, ilustrándola además.

## LA LITERATURA

### Definición

TZVETAN TODOROV: Para definir el objeto de su trabajo, usted ha rechazado las dos definiciones más influyentes de la literatura: la «clásica», más exactamente la de Aristóteles, según la cual la poesía es una representación mediante la imagen, etc.; y la «romántica», según la cual la poesía es un uso intransitivo del lenguaje, un arte del lenguaje. Usted partió de otra concepción de la literatura, mucho más amplia, donde nada la separaba brutalmente de «todo lo que se escribe para el público» (*L'Ecrivain...*, pág. X). Lo que llama primeramente la atención en su enfoque es que parte no de la naturaleza del producto, sino de su uso (un diario íntimo, decía Tynianov, compete a la literatura en ciertas épocas y no en otras). (Pero, ¿no existe ninguna afinidad electiva entre su función y estructura?) Y el resultado está ahí: en sus libros ha tratado tanto de Mallarmé como de poesía popular, de Corneille como de Pascal.

Lo que reprocha a las definiciones anteriores de la literatura es que la reducen a un arte, es decir, a un objeto de pura contemplación estética. «La literatura (...) no podría resolverse en simples "maneras de hablar"» (*Morales du grand siècle*, 1948, reed. 1980, pág. 273), «las ficciones literarias (están) lejos de ser simples divertimentos de la vida civilizada»

(*L'Ecrivain...*, pág. X. (Pero, ¿es verdaderamente del arte de lo que aquí se trata, o sólo de la concepción romántica del arte? ¿La pintura no es más que arte, en ese sentido estricto de la palabra?) La literatura es arte, pero es también otra cosa, por lo que se emparenta, no con la música y la danza, sino con el discurso de la historia, de la política o de la filosofía. La literatura «compromete (...) el sentimiento y la representación» (*Morales...*, pág. 273), es una manera «de pronunciarse acerca del mundo y la condición humana» (*L'Ecrivain...*, pág. X); «un escritor generalmente acredita valores» (*ibid.*, pág. XV). La literatura es un medio de tomar posición frente a los valores de la sociedad; digamos de una vez que es *ideología*. Toda literatura ha sido siempre ambos, arte e ideología, y en vano se buscarían sustancias puras: tal es, por ejemplo, la lección del romanticismo. «Los autores de sistemas son (...) los hermanos de los poetas. No se puede ignorar esta fraternidad, menos aún lamentarla, al imaginar un puro romanticismo que hubiera ahorrado al arte una mezcla adúltera de ideología: ya no sería el romanticismo sino otra cosa, que no se ve en ninguna parte» (*Le Temps des prophètes*, 1977, pág. 566).

Suponiendo que las cosas fueran así, ¿no se podría definir la literatura como la intersección del discurso público (y por consiguiente ideológico) y el arte? Aunque haya que ponerse de acuerdo sobre el sentido mismo de la palabra «arte».

PAUL BÉNICHOU: Quisiera hacer sólo algunas observaciones acerca de ese problema de definición. No soy, en general, ni en nuestros estudios en particular, muy partidario de las definiciones. Sobre todo, definir la literatura misma me parece el colmo de la dificultad. Toda definición, en tal caso, corre peligro de estar más acá o más allá de su objeto. La que usted cita al principio, y que llama literatura a «todo lo que se escribe para el público», es desmedida; sólo tiene un mérito, el atraer la atención sobre la imposibilidad de una definición con límites precisos. La que señala luego, y que hace de la literatura un «arte del lenguaje», no evoca más que un aspecto muy restringido de la cosa definida. Se puede hacer el mismo reproche, en menor grado, a la que usted propone finalmente: encuentro del discurso ideológico y del arte; al no dar la menor idea, por ejemplo, de lo que puede ser una obra de teatro o un poema, resulta, por así decir, una definición fantasmal. Tiene la ventaja, sin embargo, de plantear dos de las realidades que más o menos necesariamente están presentes en toda obra literaria, siempre que se despoje la noción de ideología de todo matiz peyorativo. Es importante subrayarlo, porque dicho matiz ha sido vinculado a la palabra ideología en su origen: «pensamiento hueco y nocivo» en el lenguaje de la contrarrevolución; luego, en el lenguaje marxista, «pensamiento al servicio de los intereses materiales bajo una falsa apariencia de autonomía». Por el contrario, la «ideología», como actividad del espíritu que plantea valores, debe ser considerada en la plenitud de su papel, como una de las facultades fundamentales de la humanidad.



*Arte e ideología*

T. T.: Si se acepta (aunque sea como primer acercamiento) semejante definición de la literatura, se podría contar con que los aspectos «ideológico» y «artístico» de la obra serán tratados de manera equilibrada. Sin embargo, éste no es el caso, ya que, en sus libros (¿en reacción a una distancia anterior?), «la literatura está considerada principalmente como portadora de ideas» (*Le Sacre de l'écrivain*, 1973, pág. 18), y declara interesarse únicamente por las «ideas que la literatura transmite» (*ibid.*, pág. 466). De hecho, cuando analiza, por ejemplo en *Morales du grand siècle*, la ideología de un Corneille, la extrae totalmente de la intriga de sus obras, de los personajes y de sus declaraciones, sin hacer jamás la menor observación acerca del género, la composición, el estilo, la métrica, etc... Estos elementos de la obra, ¿son accidentales o arbitrarios? ¿O, más bien, escapan de la influencia ideológica, al obedecer a una organización que les es propia? Tampoco analiza jamás una obra literaria en su totalidad: ¿significa esto que ese nivel de estructuración, a medio camino entre el elemento aislado (una réplica, un episodio, un tema) y el universo global de un escritor, carece de pertinencia para la identificación de su pensamiento?

Es cierto que usted da algunas precisiones acerca de la naturaleza de las «ideas», que las convierten en algo más que puras ideas. Lo que le interesa de hecho, no es la idea tal como se la puede hallar en alguna obra teórica, sino la misma idea comprometida, si se puede decir, en una existencia individual, en ciertas formas particulares, en la adhesión a determinados valores. Esta ya era la posición expresada e ilustrada en *Morales du grand siècle*: «El verdadero significado de un pensamiento reside en la intención humana que lo inspira, en la conducta en que desemboca, en la naturaleza de los valores que preconiza o que condena, mucho más que en su enunciado especulativo. (...) Lo que hay que buscar para dar sentido al debate y alguna capacidad humana a los pensamientos que se han enfrentado en él, es el interés profundo y la pasión que realmente lo ha dominado» (págs. 124-125).

Sin embargo, cuando analiza a un autor como Mallarmé, usted parece adoptar una actitud diferente. Establece aquí la solidaridad entre técnica poética y pensamiento, entre «forma» y «fondo»: «No hay solución de continuidad entre el "debate de gramático" que suscita la sintaxis de Mallarmé según su propia expresión y la meditación a la cual invita, cada vez más lejos y secretamente, la "reverberación subyacente", que Mallarmé confiesa "poco separable de la superficie concedida a la rutina"» (*L'Ecrivain...*, pág. 76). Adoptará la misma postura en un estudio más reciente («Poétique et métaphysique dans trois sonnets de Mallarmé», en *La Passion de la raison*, 1983) donde buscará «las motivaciones profundas de la oscuridad mallarmeana» (pág. 415) y donde, después de haber analizado el detalle mismo de la construcción de un poema, usted concluye: «La extraña estructura del soneto confirma, de

cierta manera, la metafísica que en él se profesaba. (...) En resumen, la técnica misma de Mallarmé configura aquí su negación del alma» (pág. 414).

¿Será voluntaria esta diferencia de tratamiento?

P.B.: *No creo haber pensado jamás que en literatura la ideología mereciera más atención que el arte. En el fragmento mismo que cita, digo: «(la perspectiva) en que me he situado parece atender sobre todo a las ideas que la literatura transmite». Las palabras que subrayo daban a entender que no definía una crítica ideal, sino una opción personal. Y desarrollaba luego extensamente la idea de una conjunción necesaria, en literatura, de las ideas y de las formas sensibles. El hecho de que me haya consagrado principalmente a lo que llaman la «historia de las ideas» responde a mi disposición mental y a las preferencias de mi curiosidad, eso es todo. Por lo demás, me parece que la denominación «historia de las ideas» expresa mal lo que he intentado hacer: ya que las ideas, que son abstractas por definición, dejan de serlo cuando se encarnan en una literatura y se presentan con un cuerpo.*

*Es cierto que, en general, tiendo a creer en una primacía relativa del pensamiento por encima de las formas, en la medida en que es una intención ideológica más o menos clara la que, con mayor frecuencia, me parece poner en acción a los materiales sensibles de la obra. Pero no excluyo de ninguna manera que lo contrario pueda producirse. Este debate no es fundamental, al referirse solamente a una proporción, que tiene pocas probabilidades de ser fija, entre dos componentes igualmente necesarios.*

*Dice usted que jamás analizo la organización de una obra considerada en sí misma. Sin embargo lo he hecho, por ejemplo, con la Fedra de Racine (en mi libro L'Ecrivain et ses travaux). Consideraba, es verdad, a los personajes de esta tragedia en el contexto general, folclórico y literario, de las versiones anteriores de la fábula que es su tema. Pero esta búsqueda previa me había parecido indispensable para aclarar la construcción y la constitución de la Fedra raciniana, en la cual quería mostrar la estrecha solidaridad entre una visión del mundo y la disposición de los materiales formales. He ido más lejos en otro caso: el Rodogune de Corneille. He intentado mostrar cómo un proyecto de argumento, adoptado por el autor de esta tragedia con un espíritu de elegancia formal y de paradoja, había orientado en un sentido original la concepción de los personajes y el significado mismo del drama. Este estudio, que ha sido objeto en 1967 de una conferencia en la Ecole Normale, ha permanecido inédito hasta el día de hoy, y usted no podía tenerlo en cuenta. No he tenido, desgraciadamente, la oportunidad de consagrarme más a menudo a estudios de esta clase.*

*En lo que concierne a los poetas, la pregunta no se me plantea de una manera diferente. Con respecto a los románticos, con frecuencia he atendido al pensamiento que se deduce del conjunto de su obra antes que*

a la constitución de tal o cual de sus poemas; y preparo, aún hoy, un conjunto de estudios de este tipo. Pero no hay pensamiento poético, tan generalmente como se considere, que no esté vinculado a realidades formales. Si se trata del estudio de un poema particular, no se puede evitar afrontar su organización verbal. Es verdad para cualquier poeta, y Mallarmé no es una excepción; pero, al haber hecho de su técnica una pantalla que erige entre los sentidos de sus poemas y el lector, obliga más imperiosamente que otro a penetrar esta técnica, vocabulario, sintaxis, metáforas, elaborados de manera voluntariamente atípica y que requieren un examen. He hecho toda mi vida, aquí y allá en artículos y con mis estudiantes, estudios de poemas, de tragedias, de novelas. Pero he escogido más bien escribir libros sobre escritores, incluso grupos de escritores, considerados en el conjunto de sus obras. Semejante opción no permite, en el plano de los procedimientos técnicos y de las formas, más que observaciones generales, que no creo haber dejado de hacer cuando no me parecían evidentes.

Una última aclaración. He consagrado mucho tiempo a estudios de poesía oral (tradicional o «folclórica») francesa y española, y en ese campo profeso —con o sin razón— que la ideología es de poco interés. Esta poesía (romancero hispánico, canción francesa de tradición oral) transmite, desde la Edad Media hasta nuestros días, nociones y tipos que han disfrutado de un crédito ininterrumpido; las variaciones que le hace experimentar, a lo largo de los siglos, la evolución histórico-social son demasiado evidentes y no sorprenden; son poca cosa respecto a la permanencia de los temas tratados, de los esquemas de fabulación y de los juicios que acompañan más o menos explícitamente las diversas situaciones de amor, de traición, de adulterio, de crimen, de guerra. En cambio, esta poesía es del más alto interés por los procedimientos de creación formal a los cuales nos hace asistir: bajo el efecto del juego infinito y renovado de las variantes, se ve el orden del relato, la organización de los incidentes, el detalle de los rasgos y de las expresiones al modificarse y diversificarse, ya alterando o arruinando el poema, ya introduciendo en él bellezas y horizontes poéticos nuevos. He aprendido en este estudio toda la importancia literaria del material, de su existencia relativamente independiente y su disposición. Y es verdad que esta disposición, en gran parte, se organiza y se reorganiza sola, sobre todo en poesía oral, por el juego automático de las asociaciones. Sin embargo, hay que reconocer ciertamente que la conciencia de los transmisores mantiene el control de lo que ocurre fuera de ella, que se descompondría sin sus intervenciones. No se trata aquí de un proyecto ideológico original, sino de esa conciencia artesanal que aspira en toda poesía a la pertinencia y a la belleza, y que se requiere igualmente en los poetas pensadores de la alta literatura.

*Determinismo y libertad*

T.T.: Usted ha hecho una labor de historiador, lo que implica que cree en la existencia de una fuerte relación entre una creación literaria y su tiempo; siempre se ha interesado por la relación entre la literatura y la sociedad. Pero su posición al respecto me parece bastante compleja y requiere ser presentada con cuidado.

Empezaré aislando de entrada una posición que llamaré «primera», no tanto porque se encuentra atestiguada particularmente en su primer libro como porque, gracias a su sencillez, establece un punto de partida cómodo. Esta posición consiste en una adhesión sin reservas a la idea de un determinismo social concerniente a las obras literarias. Usted escribe, en *Morales du grand siècle*: «El pensamiento moral, consciente o confuso, sobre todo el que se manifiesta en obras de tan gran difusión como las obras literarias, tiene sus raíces naturales y su terreno de actuación en la vida de los hombres y en sus relaciones»; y define de esta manera su proyecto: «Percibir qué formas diversas revestía esta conexión» (pág. 7). Las metáforas mismas que utiliza son reveladoras: la vida de los hombres forma las raíces, sus obras son la consecuencia; la literatura es como el vestido de un cuerpo, que lo esconde y revela a la vez.

Sus análisis en este libro obedecen a menudo a ese principio. Por ejemplo, Montesquieu está descrito como un «intérprete de las tradiciones aristocráticas», y usted añade en nota: «Lo que resalta en toda su obra, casi se podría decir en cada línea de su obra» (pág. 82); se diría que el «casi» viene a alcanzar *in extremis* el carácter categórico de «toda» y de «cada». Lo mismo con Racine: «No podía ser de otra manera en la época en que (sus tragedias) aparecieron» (pág. 247). Por lo demás, todo el vocabulario del libro atestigua esta adhesión a la idea de un determinismo riguroso y, por consiguiente, en la superficie; de un paralelismo entre literatura y sociedad: la literatura «está inmersa» en la ideología social, que la «llena» a su vez (pág. 17), la una «reproduce» a la otra (pág. 20), o la «encarna» (pág. 42); una «evoca» a la otra (pág. 43), es «a imagen» de la otra (pág. 44), es la «huella» de la otra (págs. 81-82), «traduce» a la otra (pág. 84), la «expresa» (pág. 94), etc.

Esta «primera» posición será, sin embargo, modificada por varios «temperamentos» que acaban por hacerle asumir una postura cualitativamente diferente, y que aparecen ya todos en su primera obra.

En primer lugar, desde *Morales du grand siècle* usted se da cuenta, después de haber afirmado la existencia de una relación, de que «los ejemplos contrarios no faltan» (pág. 89). Estrategias conscientes vienen a desmentir nuestras expectativas fundadas en el determinismo social: Corneille sabe practicar «la precaución de la dedicatoria» (pág. 101), y el ser humano mismo no es coherente y homogéneo, ya que obedece a determinismos múltiples, lo que, en resumidas cuentas, vuelve incierto el resultado de cada determinismo particular: «Corneille, adulador por

entrenamiento y por profesión, se encuentra siempre cerca de Corneille, enemigo de la tiranía por inclinación y por elocuencia» (pág. 116). Usted observa también que el determinismo se ejerce más fuertemente en ciertas obras que en otras: «La tragedia de Racine es menos representativa quizá que la de Corneille, en el sentido de que es menos espontánea y directamente la expresión de un medio social y de una tendencia moral» (pág. 254). Da cuenta de esas excepciones y de esos grados de «representatividad», sustituyendo la idea de causa por la condición (favorable). «La actualidad no actúa sobre las obras literarias mediante el detalle preciso de los acontecimientos, sino por las condiciones generales y la atmósfera» (pág. 104); Corneille «trabajaba en los límites que su tiempo le trazaba» (pág. 245), «las condiciones que la habían hecho posible...» (pág. 273).

P. B.: *Usted tiene razón, en cuanto jamás he sido determinista en el sentido estricto de la palabra, que implica un encadenamiento necesario de causas y efectos, suponiendo la existencia de leyes. No veo, por lo demás, que ninguna de las disciplinas que llamamos «ciencias humanas» sea capaz de establecer semejantes leyes. Si, después de muchos otros, he creído constatar una acción de la sociedad sobre la literatura, es en forma de relaciones causales más o menos verosímiles, cuyo nivel de evidencia, en los casos particulares de las obras y los autores, desafía la estricta demostración y la medida exacta. El determinismo, que es uno de los postulados de la búsqueda humana en el mundo natural, indiscutiblemente fecundo en ese campo, es aparentemente inaplicable, en su rigor, en la indagación que realiza el hombre acerca de sus obras.*

*Mi primer libro, que usted cita sobre todo como apoyo a mi «determinismo», fue escrito en los años que precedieron a la última guerra, y estoy dispuesto a admitir que tenía entonces, sobre la relación sociedad-literatura, una idea más ingenua que hoy en día; digamos que era en aquella época más «marxista» que ahora, aunque haya instintivamente evitado hacer en mi libro una profesión de fe explícita en ese sentido.*

T. T.: Al lado de esta determinación de la literatura por su contexto social, contexto sincrónico y a la vez heterogéneo, usted se ha aplicado a describir, en algunas obras, una determinación de tipo diacrónico y homogéneo. Pienso, en primer lugar, en sus estudios acerca de las relaciones entre una canción popular y sus versiones anteriores (que usted acaba de recordar). Pero no se ha limitado a ese terreno tradicionalmente circunscrito; ha querido elevar los métodos del folclorista a la «gran» literatura, «al conjunto de temas, motivos, esquemas literarios usados en la tradición cultural a la cual pertenece el autor» (*L'Ecrivain...*, pág. 167), y ha ilustrado ese programa con el estudio de algunos temas tradicionales de la tragedia. Finalmente, en su trabajo de historia de las ideas, por ejemplo en *Le Temps des prophètes*, usted parece adoptar una óptica comparable: cada idea aparece como la transforma-

ción de otra, formulada con anterioridad; de nuevo, la presión ejercida por la tradición viene a competir con la que produce el contexto social inmediato.

P. B.: *Naturalmente, la causalidad social no es la única que actúa sobre las creaciones literarias, incitándoles a responder a las necesidades y a los problemas de una época dada; la literatura no existe sino a través de formas que tienen su tradición y su lógica de desarrollo, relativamente autónomo. Este punto me parece también evidente. Y las ideas, a su manera, son igualmente formas.*

T. T.: Si estos dos primeros «temperamentos» pueden ser percibidos como precisiones de la hipótesis inicial, que la vuelven más flexible y más compleja sin por ello negarla, no ocurre lo mismo con otros, que modifican la propia sustancia de aquélla. Ya en *Morales du grand siècle*, usted constata la imposibilidad de reducir los valores a los hechos, y por consiguiente, de deducir el ideal de una sociedad a partir de su realidad; ahora bien, es este ideal el que se vuelve a encontrar en literatura más que la sociedad misma. «La sociedad es el hecho del hombre real, y la literatura el reino del hombre ideal, y (...) el uno no abarca jamás, no puede jamás abarcar al otro» (pág. 52). Nos equivocamos de camino, en los estudios literarios, al interesarnos por lo que llaman «la vida de los hombres y sus relaciones», si entendemos por esto una realidad económica y social. «La crítica sociológica (...) pierde su tiempo calculando la influencia de las realidades económicas sobre la literatura. (...) Son las pasiones de los hombres viviendo en sociedad y de los grupos que ellos forman las que proporcionan a la literatura sus tareas y sus alimentos. (...) Es esta psicología, al mismo tiempo e irresistiblemente ideología, es decir, constitución de valores y complejo de juicios, lo que incita a los escritores» (*Le Sacre...*, pág. 465). La relación pertinente no se da, pues, entre sociedad y literatura, sino entre ideología social y literatura.

P. B.: *Se trata aquí de una evidencia formulada menos frecuentemente, pero no por ello menos importante. Si una sociedad actúa sobre la literatura, lo hace a través de la influencia que ejercen sobre los autores la psicología colectiva y la ideología difusa de sus contemporáneos, las «mentalidades», como se dice hoy en día; y no directamente por las formas de la producción y de la vida económica. La literatura se crea sobre tradiciones morales, antiguas y nuevas pasiones, necesidades e ideales. La economía y la técnica, si actúan sobre las letras, no pueden hacerlo sino de manera mediata y más o menos alejada, al actuar sobre la mentalidad pública. Para los estudios literarios, estos encadenamientos se encuentran en segundo plano. Intentamos no ignorar lo que la historia descubre al respecto, y aprovecharlo. Pero nuestro campo está, por así decirlo, río abajo: es el de las ideas, los valores, las formas y las obras.*



T. T.: Pero, ¿cómo llegamos a conocer esta ideología? Leyendo los trabajos filosóficos, políticos, científicos y (¿por qué no?) literarios de una época. Más aún: son precisamente las obras literarias las que presentan, a menudo, el cuadro más rico y matizado de la ideología; de manera que la lección recibida de las otras fuentes es finalmente de menor importancia que la que se encuentra en la literatura misma. «Estamos por consiguiente obligados (...) a atenernos a lo que ha sido escrito y publicado en este orden de cosas, es decir, a tomar la literatura misma como testigo principal de las sugerencias que ha recibido de la mentalidad pública, y a formar nuestras intuiciones según el mayor número posible de esos testimonios. (...) Estos medios ponen a la crítica literaria en condiciones de enseñar a los historiadores de la sociedad por lo menos tanto, si no más, de lo que pueda recibir de ellos» (*ibid.*, págs. 465-466). El cambio es inmenso, pues ya no se trata de poner en relación de determinación, aunque fuera matizada, a dos entidades: «ideología social» (o «mentalidad pública») y «literatura», sino de analizar una sola de las dos, la ideología-de-la-literatura; cambio profundo, quizá comparable con el que se produjo en la obra de Dumézil, quien, si entiendo bien, ha dejado de buscar las raíces o las proyecciones de la ideología como tal. Lo que no quiere decir, desde luego, que se renuncie a reconocer el aspecto ideológico de la literatura.

P. B.: *Habría ahí, en efecto, un verdadero círculo vicioso, si yo me imaginara que los escritores son los creadores exclusivos y absolutos de los pensamientos que expresan. De hecho, vemos a través de mil pruebas, aunque no fuera más que por el éxito de las obras y los testimonios de la crítica, que los pensamientos de los escritores y de sus personajes responden a maneras de ver y de sentir contemporáneas. Al lado de las obras, leemos tratados de moral y urbanidad, cuadernos de notas, memorias, correspondencias, discursos políticos, crónicas, en una palabra, obras más o menos cercanas a la literatura o ajenas a ella, que, en cantidad considerable, nos informan sobre la manera en que se vivía y pensaba en una época. Ciertamente, quisiéramos estar informados de manera más amplia y completa acerca del estado anímico, en un momento dado, de cada una de las regiones de la sociedad. Pero no lo hemos logrado. Sólo he querido decir que la documentación que suministran al respecto las mismas obras literarias es, hasta nuevo aviso, la más rica y la más significativa. ¿Acerca de qué nos informa? No sólo sobre los autores. Sin duda alguna también acerca de sus lectores habituales, y de su público. ¿Cuál era la magnitud de ese público en relación con el conjunto de la población? Nos resulta difícil decirlo. Suponemos que todo aquel que más o menos pensaba, y tenía los medios de hacerlo, por educación, condición, carácter, es decir, una porción apreciable de la sociedad, se interesaba por las letras y les proporcionaba o sugería sus temas, antiguamente como hoy en día. Tal panorama es bastante insuficiente: está en proporción al estado de nuestra información. ¿Quién calificará socialmente al*



público del teatro? ¿Quién medirá, más allá de los límites de la literatura letrada, la difusión de la literatura de cordel, de la literatura oral, los cuentos tradicionales, las canciones? Los historiadores se interesan cada vez más por todo ese aspecto del pasado; emprenden investigaciones exactas, según sus métodos y sus medios propios, acerca de lo que se pensaba y sentía en otros tiempos, y uno no puede sino congratularse por ello y acoger con interés sus resultados.

T. T.: La crítica más radical del determinismo social está aún por venir. Parte, ya no de una carencia de hecho (las dificultades empíricas para establecer la relación) sino de un desacuerdo de principio; usted encuentra ahora objeciones que podemos oponer «a todo sistema o escuela que pretenda reducir el pensamiento a exigencias vitales» (*L'Écrivain...*, págs. 50-51). Lo que se encuentra afirmado desde *Morales du grand siècle*: «El hombre social necesita actuar por motivos más amplios que sus intereses particulares. (...) El hombre pensante es capaz de concebir más justicia, felicidad, verdad, grandeza que la que tiene frente a sus ojos» (pág. 364). En este punto puede ampliarse el horizonte del debate: lo ideal es irreductible a lo real, los valores no se deducen de los hechos; hablar de determinismo ignorando la libertad es incitar a renunciar a la libertad: el enunciado es falso, la enunciación es peligrosa (por poco que esté respaldada por un aparato de Estado suficientemente fuerte). «La existencia objetiva, considerada en sí misma y como la única real, justificaría plenamente —¿cómo no estar alerta al respecto?— el desprecio de todo derecho, la opresión y la crueldad; más exactamente, no habría en ella nada en cuyo nombre condenarlos. Los tiranos lo saben, desde el momento en que fingen no conocer al hombre sino desde este ángulo, como una máquina manipulable, sin realidad personal y sin derechos» («A propos d'ordinateurs. Note sur l'existence subjective», en *Commentaire*, 19, 1982, pág. 456). Es lo que se puede observar en un caso particular, los ataques dirigidos contra la ideología liberal y la doctrina de los derechos humanos: «Puede decirse que al limitar la discusión al orden económico, al dar a entender que la libertad no ha sido siempre sino el derecho a enriquecerse a expensas del prójimo, al lanzar por esa vía el anatema sobre el individuo, se acredita implícitamente una filosofía dictatorial» (*Le Temps des prophètes*, pág. 16). Pero tal es, también, la verdad general de la condición humana: «Por su naturaleza, el espíritu del hombre en todos los siglos va más allá de la sociedad y de la historia: se une con la humanidad de las épocas precedentes y de las siguientes y se comunica efectivamente con ellas» («Réflexions sur la critique littéraire», en *Le Statut de la littérature*, 1982, pág. 5).

Ahora bien, existe, en cada sociedad, un grupo de hombres que son, de alguna manera, los profesionales del espíritu; cuya producción, por consiguiente, no se reduce a una especie de determinismo social: es lo que llamamos los intelectuales. «El hombre está hecho de tal forma que

se distancia de sí mismo para concebir su conducta en función de valores absolutos: no habría intelectuales si fuera de otro modo. (...) Las gentes de pensamiento, escritores y artistas, resultan ser, en cierto grado, por su función, los jueces de la sociedad al mismo tiempo que sus soportes» (*Le Sacre...*, págs. 19-20). Por consiguiente, si Montesquieu es un verdadero escritor y Racine un verdadero artista, no son rigurosamente reducibles en su obra al medio del cual proceden. He aquí no sólo un estado de hecho ocasional, sino un carácter permanente del hombre de pensamiento. «Así esperamos de los intelectuales fórmulas universales, distintas de los intereses y de las circunstancias, válidas para todos y para siempre» (*ibíd.*, pág. 19).

Al final de este recorrido, diría que su «nueva» postura consiste, no sólo en escoger entre determinismo y libertad (en favor del determinismo), sino en pensar simultáneamente en los dos. Habiendo siempre cumplido con un trabajo de historiador, no vacilará en escribir: «Confesaré que tengo por evidente la existencia de una naturaleza humana bastante constante, para que —con memoria de lector— de la Biblia a Montaigne y de la *Iliada* a Baudelaire, sea posible la amplia comunicación que nos lleva y nos incluye a todos» (*L'Ecrivain...*, pág. xv), y en expresar su fe en «la perfectibilidad propia de la especie humana» (*Morales...*, pág. 367), alcanzando de esa manera las esperanzas de un Rousseau al mismo tiempo que las de Condorcet y de Constant. La literatura misma está regida por esta antinomia: ésta «es a la vez circunstancial y ejemplar, es decir dependiente y soberana, como el mismo espíritu humano» (*Réflexions...*, pág. 5).

P. B.: Este último punto es el único que realmente plantea un problema, ya que tropieza con un cierto cientifismo. Sí, el objeto de nuestros estudios es algo más que un objeto ordinario; supera el orden de los hechos, pone en juego conciencias creativas y valores que son la trama de las obras; su conocimiento requiere otras facultades que las que nos guían en el conocimiento de la naturaleza. ¿Pueden los mismos historiadores limitarse a dar cuenta de un orden de cosas y de su evolución, y, allí donde ven nacer nuevos valores, describir el acontecimiento como biólogos o naturalistas? Nada es seguro, ni más difícil de imaginar: narrando al hombre, en todo momento se encuentra frente a lo que, en el hombre, rebasa la naturaleza bruta, atestigua la libertad de escoger fines y solicita el juicio subjetivo del narrador. Sin embargo, tienen que ver sobre todo con la masa de los acontecimientos, con las necesidades y los azares de la vida de las naciones; las responsabilidades del espíritu humano no son en absoluto asunto suyo. Nosotros, al contrario, nos ocupamos casi únicamente de las ideas de los hombres acerca del bien, la justicia, la belleza, y la historia, pese a todo lo historiadores que quisiéramos ser, no nos ocupa más que de manera relativa. Usted tiene razón al pensar que tomar conciencia de semejante situación, con las consecuencias que implica en cuanto a nuestro propio trabajo, no es sólo aportar un correcti-

vo a una doctrina de causalidad, sino también reconocer que ninguna puesta en perspectiva causal agota el sentido de una obra literaria, y es igualmente asignar al estudio de la literatura una posición diferente desde el comienzo a la de las ciencias de la naturaleza. Evidentemente, de ello no se desprende el que no exista, en este estudio, criterio alguno de verdad: ya que hay, en la base de nuestras interpretaciones, muchos hechos que recoger e informaciones que verificar, y, en nuestras mismas interpretaciones, mucho de intuición y de juicio que poner en juego para alcanzar el nivel suficiente de plausibilidad que, en materia humana, sirve de certidumbre.

## LA CRÍTICA

### ¿Métodos críticos?

T. T.: Con respecto a la crítica contemporánea, usted ha asumido una posición a su vez crítica. Y es por ahí por donde yo quisiera abordar su reflexión acerca de ese tema. El primer reproche general que usted hace al debate crítico contemporáneo es su creencia en una especie de ficción verbal llamada «método». Los críticos «creen discutir acerca del método», tienen una tendencia a «bautizar todo descubrimiento como "método" nuevo» (*L'Ecrivain...*, págs. XII-XIII), mientras que se trata en realidad de algo muy diferente. Si decido practicar un análisis sociológico o adoptar un enfoque psicoanalítico, no dispongo de ningún método particular: opto más bien por interesarme sólo por una parte del objeto (la literatura) y, a veces, adopto un conjunto de hipótesis concernientes a esa parte. Nada de eso corresponde a lo que debería ser un método, a saber, un «medio de acercamiento a una verdad, donde no se presuponga la naturaleza de esa verdad» (*Réflexions...*, págs. 4-5).

Si sólo se tratara de un abuso verbal, el mal no tendría mayor importancia. Lo que es más grave, sin embargo, es que cada uno de esos «métodos» tiene una ambición totalizadora. Los críticos insisten de buen grado en lo que la obra tiene de «orgánico», de «ligado», aborrecen las separaciones, quisieran no basarse más que en «una sola mirada» y no ver más que «un solo encadenamiento», valoran el «carácter global» de la obra, la «unidad» y la «solidaridad» de sus elementos, aspiran a una «iluminación total» (*L'Ecrivain...*, págs. XII-XIII). Ahora bien, semejantes generalizaciones son forzosamente falsas, ya que la obra, como toda realidad empírica, no se deja aprehender exhaustivamente desde ningún punto de vista, inevitablemente parcial: «Al intentar asumir una visión total, nos engañaremos necesariamente» (*ibíd.*, pág. x). Por consiguiente, el fervor metodológico no debe impedirnos admitir con humildad que la crítica es, obligatoriamente, «siempre incompleta», sino ayudarnos a buscar un mejor equilibrio entre la fidelidad a los hechos y la



coherencia del sistema, entre «la sensibilidad a las obras y la capacidad de pensarlas» (*ibíd.*, pág. XIII).

P. B.: *Sí, creo que se abusa hoy en día de la palabra método, porque sugiere la idea de un proyecto científico; de hecho, se usa para designar sistemas preconcebidos de interpretación y enfoques arbitrarios que se encuentran a veces, creo yo, en los antípodas del espíritu científico.*

*¿Nueva Crítica?*

T. T.: Nuestro acuerdo no es tan completo en lo que respecta a un segundo reproche formulado por usted. Piensa que la «nueva» crítica no ha aportado nada nuevo, que las ideas y las hipótesis son las mismas de hace doscientos años, y quizá más (*L'Ecrivain...*, págs. x-xi). Sin entrar siquiera en el fondo de la discusión, uno puede asombrarse: ¿la crítica escaparía totalmente de la determinación histórica e ideológica, que ejerce una influencia tan fuerte sobre la literatura misma? Hasta suponiendo que los elementos de cada doctrina hayan permanecido idénticos, ¿serán por eso indiferentes su articulación interna, la jerarquía que forman? ¿No podemos, por ejemplo, observar en la crítica literaria una evolución, paralela a la de las otras ciencias humanas, pasando del interés por la inscripción histórica de una obra al interés por su organización interna, evolución que sólo consiste en un desplazamiento de acento, pero que no deja de producirse, más o menos simultáneamente, en casi todos los países europeos, y que por lo mismo no estaría desprovista de sentido?

P. B.: *No creo haber dicho realmente que la «nueva crítica» no tenga nada de nuevo a su favor. A decir verdad, la discusión de ese punto es difícil, dado lo impreciso de la noción misma de nueva crítica. En efecto, se otorga esa apelación a tendencias muy diversas: temática, marxista, psicoanalítica, estructuralista, semiótica, etc. Y es indiscutible que la mayoría de esas etiquetas, o bien ya las utilizaban generaciones anteriores, o bien poseen, bajo otros nombres, algún germen precursor en la crítica tradicional, la que no ignoraba del todo ni las referencias psicológicas o sociales, ni la consideración de los temas, ni la de las formas y las figuras. Es cierto que, en cada una de esas direcciones, nuestra época ha inaugurado nuevos enfoques cuya fecundidad habría que definir en cada caso, pero que, de una escuela a otra, están lejos de coincidir.*

*¿Dónde reside, por consiguiente, la unidad de la nueva crítica? La inclinación, que a menudo se observa, hacia el sistema y la totalización, no podría establecer ninguna unidad entre las diversas escuelas, pero sí, al contrario, la diferencia y la guerra. Sin embargo, vemos la nueva crítica propensa, como la antigua, a unir y a combinar a menudo varios acercamientos teóricos, según dosis diversas. Lo que llama la atención*

aún más, y establece un aire de parentesco entre todas las variedades de la nueva crítica, es por una parte lo poco que parecen importarle, en algunas de sus interpretaciones, el sentido manifiesto de los textos, y por otra parte, su predilección por un lenguaje de especialidad impenetrable para el lector ordinario. ¿Se quiere imitar con esto lo que pasa con las ciencias exactas, cuyos resultados modernos se sitúan, en efecto, a una distancia cada vez mayor de la evidencia sensible, y se formulan en un lenguaje particular? Pero esas ciencias basan sus resultados en un encadenamiento de experiencias difíciles y de deducciones abstractas que las alejan del conocimiento y lenguaje comunes, y les permite prescindir de los profanos. La literatura, por el contrario, se basa en experiencias subjetivas ampliamente compartidas; forma parte de las relaciones ordinarias de la humanidad, implica una comunicación amplia. Al asumir un estatuto análogo al de las ciencias, la crítica literaria corre peligro de arruinar su propia verdad y de perder el contacto con su objeto. Describo, evidentemente, defectos y consecuencias extremas, más acá de los cuales han sabido naturalmente mantenerse los mejores de los «nuevos críticos». No podemos afirmar lo mismo de la masa de discípulos e imitadores.

Dicho todo esto, es posible, como piensa usted, que la tendencia general que se manifiesta en nuestra época, sea la de hacer hincapié en la «organización interna de las obras» antes que en su «inscripción histórica», y que en esto resida el carácter general de la nueva crítica. Pero habría que advertir que la antigua crítica no era esencialmente histórica. Durante siglos ignoró prácticamente la historia; y, aun cuando se denominó historia literaria, no pudo descuidar la configuración de una obra o de una página, tomadas en sí mismas: fue el fundador de la historia literaria quien creó en Francia la religión de la «explicación del texto».

### ¿Críticas externas?

T. T.: Existe también un tercer reproche general que se halla a menudo en diversos críticos de la crítica, pero que nos sorprende encontrar en usted: es la condena a la crítica reciente porque introduce conceptos exteriores al campo de la literatura. Así, usted menciona «la intrusión, a menudo brutal, de disciplinas y terminología ajenas, en un campo de estudios tan delicado como el nuestro, que se derrumba bajo su peso» (*L'Ecrivain...*, págs. XII-XIII); usted desconfía de los sistemas «inspirados (...) en disciplinas e hipótesis ajenas a la literatura» («Réflexions...», pág. 4). Si semejante ataque sorprende en usted, es porque anteriormente había afirmado que no hay fronteras herméticas entre la literatura y «todo lo que se escribe para el público», y que por ello se ve difícilmente qué podría ser «ajeno» a la literatura. Por otra parte, cuando usted mismo practica el análisis literario, su conceptualización no me parece ni más ni menos «ajena» a la literatura que la de otros críticos; en una página de *Morales du grand siècle* (la 37), retengo, por ejemplo, estos

términos: libertad, servidumbre, juicio, libre albedrío, voluntad, razón, yo. Una de dos: o se considera la literatura en un sentido estrecho, y entonces no se puede realmente decir que esas nociones pertenezcan a un campo tan delicado; o se considera la literatura en su sentido amplio (el suyo), y por consiguiente las nociones de Bénichou caben en ella, pero también las de otros críticos.

P. B.: *Creo haber contestado ya en parte a esta objeción. Consiento en que, de alguna manera, un tratado de sociología, de antropología, de lingüística forme parte de la literatura en su sentido más amplio. De ahí no se desprende que los enfoques que han podido tener un resultado satisfactorio en esas disciplinas puedan manejarse con éxito en crítica literaria. La crítica utiliza siempre, es verdad, conceptos que aplica a los textos, y tal uso no es propio de la crítica moderna; toda crítica califica las obras que comenta según nociones importantes para el comentador. Pero ¿qué nociones? Usted retiene en mí las de libertad, servidumbre, voluntad, razón, yo, etc., y podría indicar muchas más. Observe, sin embargo, que esas nociones resultan familiares a los mismos autores; son, de alguna manera, la materia prima de la literatura, como del sentido común. ¿Puede decirse lo mismo de los conceptos que la lingüística o el psicoanálisis tuvieron que introducir en sus investigaciones? La literatura los ignora naturalmente y el uso literario los acoge con parsimonia; su intrusión masiva en crítica tiene algo de traumático.*

No es que yo haga alguna objeción de principio a los intercambios posibles de la crítica literaria con disciplinas cercanas. Por el contrario, toda nueva inspiración en la lectura de textos merece, pienso yo, un prejuicio favorable. Pero hay que juzgar finalmente todo proyecto por sus resultados. Ahora bien, los resultados fueron singularmente desiguales: brillantes y convincentes a veces y en algunos autores, pero, en una proporción inquietante, fantásticos o totalmente negativos. Si uno lo considera así, ¿por qué no decirlo?

### *La crítica estructural*

T. T.: A continuación de estos reproches generales, usted dirige también algunas críticas a tendencias particulares de los estudios literarios contemporáneos, deteniéndose en la crítica estructural, la crítica psicoanalítica y la crítica sociológica. La primera observación que usted formula acerca del «método estructuralista» me parece un contrasentido, ya que lo acusa de ser, a semejanza de las otras variedades, una crítica externa, «sacada de una fuente ajena», mientras que en la misma frase usted lo identifica con una definición de la literatura como pura «organización de formas o de signos verbales» («Réflexions...», pág. 4); definición de la cual se puede hablar muy mal, pero que de ninguna manera reduce la literatura a algo que le sea externo.

Pero su cuestionamiento va más allá. La crítica estructural, precisa-



mente porque es «interna», quiere excluir de su objeto toda consideración acerca de la intención de la obra y toda relación entre ésta y los valores sociales; dicho de otro modo, considera a la obra como un objeto, o también «como una cosa, (y) sólo quiere enfocar la organización y la disposición de los materiales que la componen» (*ibid.* pág. 9). Ahora bien, si semejante exclusión le conviene al crítico, al entregarle una materia homogénea y fácilmente observable, produce un grave perjuicio al objeto empírico en sí, es decir a la obra, al imputarlo de algunas de sus propiedades esenciales. «Desengañada o ferviente, una obra literaria es siempre el mensaje que un sujeto emite para otros sujetos; vive de una relación de influencia y de finalidad de la que la ciencia objetiva, tal como se define a sí misma, no tiene la manera de apropiarse» (*ibid.*, pág. 20). Puesta a escala del conocimiento global del ser humano, «esta reducción equivaldría, para ofrecer el hombre a la mirada del sabio, a excluir de él, al mismo tiempo que toda subjetividad, la conciencia y la voluntad tal como nuestra intuición nos hace conocerlas» (*ibid.*, pág. 9): un precio evidentemente demasiado alto, que uno puede perfectamente negarse a pagar. Pero, si es así —y volvemos a encontrar aquí la crítica dirigida por Bajtin a los Formalistas o a 'los estructuralistas—, «toda tentativa de suprimir o ignorar el carácter intersubjetivo del mensaje literario corre peligro de ser, en su principio mismo, un sinsentido» (*ibid.*, pág. 20).

Lo que usted condena de esa manera, es la filosofía subyacente a la crítica estructural, la idea del texto autosuficiente. Pero esta condena me parece aplicarse menos, o no de la misma manera, a la práctica de la crítica estructural. Querer estudiar la obra como una combinación de materiales no tiene en sí nada de reprehensible, si esto quiere decir que todo elemento de la obra (todo «material») debe antes que nada relacionarse con sus demás elementos, ya que es sólo en su contexto donde logra un sentido. La exigencia se vuelve exorbitante sólo cuando se conjuga con la ambición totalizadora de la cual tratamos antes. Una cosa es que las relaciones estructurales sean pertinentes; otra, que sean las únicas en serlo, ya que se excluiría toda relación con el contexto sincrónico y, más allá, toda relación con los valores humanos universales. En vez de excluir toda investigación acerca de la organización de las obras, ¿no habrá manera de convertirla en un momento necesario pero no suficiente de la crítica literaria?

P. B.: *El contrasentido que me reprocha acerca de mi apreciación de la crítica estructural quizá no lo sea. Ya que es un hecho que no se ha creído poder tratar la obra literaria como una «pura organización de formas o de signos», sino por un método efectivamente «sacado de una fuente ajena»: de la historia natural, de la lingüística, de la antropología; este enfoque no tiene nada de condenable en sí, pero implica un riesgo evidente de fracaso. Por lo demás, sólo deseo repetir lo que he dicho, al comienzo de este intercambio de opiniones, respecto al interés de estudiar la organiza-*



*ción de las obras, pero en relación con su sentido y la intención de los autores.*

### *La crítica del inconsciente*

T. T.: Sus reservas ante una crítica que privilegia el inconsciente en detrimento de la conciencia se explican en parte por el uso tendencioso que a menudo se hace de este pretendido determinismo. El caso más sencillo es aquel en el cual el crítico trata, como usted dice acerca de Rousseau, de sondear los corazones para desvalorizar las doctrinas (*L'Ecrivain...*, pág. 50): el psicoanálisis literario no es, entonces, más que una variante rejuvenecida de la crítica biográfica, cuyo error no consiste en establecer ciertos hechos, sino en atribuirles un papel desmedido, en reducir el valor del pensamiento a las causas que lo originaron.

Pero existen otras razones que lo distancian de ciertas formas de crítica fundadas en el inconsciente, temáticas o psicoanalíticas, que se proponen sacar a la luz y privilegiar lo «impensado» del texto más que el de su autor. Usted se explaya, en particular, acerca de Michelet. Identificar algunas obsesiones, constatar las preferencias por tal o cual sustancia no es en sí un acto ilegítimo; sin embargo, se vuelve ilegítimo cuando conlleva la eliminación sistemática de toda referencia a las doctrinas profesadas por el autor, o cuando se acompaña hasta de su desvalorización manifiesta. Una exclusión de cualquier parte de la obra del autor es ya arbitraria; pero la denigración del pensamiento implica que se considera despreciable la libertad y la voluntad de la persona. «El universo elemental de las sensaciones y de las llamadas instintivas» (*Le Temps des prophètes*, pág. 498) está presente en el autor; pero ¿no habrá una cierta presunción en querer borrar de un manotazo todo el esfuerzo del escritor, que consiste en convertir esas sensaciones en lenguaje y, por lo tanto, en llamada dirigida al prójimo? Pensar en lo impensado de autores como Rousseau o Michelet, ¿no equivale a manifestar, a pesar de lo que se diga, alguna condescendencia respecto a ellos?

La jerarquía postulada por usted entre conciencia e inconsciente contradice un lugar común de nuestra época. «Las imágenes no valen, en literatura, más que por las pasiones y los deseos que el yo tendencioso del autor les presta, y que no son sino otro nombre de su ideología. El universo imaginario está orientado por pensamientos y segundas intenciones. (...) Las náuseas de Michelet nacen de sus condenas de principio» (*ibid.*, págs. 489-499). Hoy en día se tiende mucho más a decir que la ideología no vale más que por las imágenes, que el pensamiento está orientado por el universo imaginario, y que los principios nacen de las náuseas. ¿Se trata de invertir pura y llanamente la jerarquía corriente, o más bien hay que buscar otra manera de pensar la antinomia que forman conciencia e inconsciente?

P. B.: En lo que respecta al psicoanálisis, tampoco tengo ninguna objeción de principio. La psicología de los escritores tiene generalmente algo que ver con su visión del mundo, incluso con sus opiniones y predilecciones formales, y no se la puede excluir del campo de la crítica. La psicología del inconsciente, elemento tradicional de nuestra cultura al igual que la psicología a secas, tiene pleno derecho desde hace tiempo en la crítica literaria. Se equivoca cuando sustituye el discurso del autor por otro discurso que él no hubiera reconocido, y cuya presencia en su obra la conjetura una autoridad externa. Ahora bien, los títulos de esta autoridad con respecto a un conocimiento verdadero del campo literario son necesariamente problemáticos. Y aunque se confirmaran, la reorganización que la crítica psicoanalítica impone al contenido de la obra se mantendría ajena a la literatura, cuyo campo es antes que nada el de los intercambios conscientes entre personas. Es verdad que la crítica puede verse conducida a rebasar, en su comentario, el sentido manifiesto de la obra; lo tuvo que hacer en todo momento, ya que el texto no sólo expresa, sino que sugiere sin expresar, vela lo que no quiere revelar. Pero el crítico, en este orden de ideas, no puede actuar sino con mesurada audacia, y en un plausible supuesto acuerdo con el autor y con el lector que él espera iluminar. Más allá, existe el peligro de que lo arbitrario prospere.

Para responder a su última observación acerca de este tema, no sé cuál es la jerarquía real del consciente y del inconsciente, ni lo que valen las opiniones actualmente más difundidas sobre el sentido de esta jerarquía. Pero sé que la literatura vive principalmente a la luz de la conciencia, y muere sin ella. Ningún hombre, aunque fuese psicoanalista, soportaría vivir — exceptuando el momento de su propio tratamiento — con un interlocutor que, tras todas sus declaraciones, viera otra cosa y creyera oportuno informárselo. Lo cual haría la vida imposible y mataría por igual a la literatura.

### *La crítica sociológica*

T. T.: Esta forma de crítica le es más familiar que las demás, en la medida en que se encuentra tematizada la relación entre literatura y sociedad, que igualmente siempre le ha interesado. Usted cuenta que en sus comienzos se sentía atraído por el «materialismo histórico» («Réflexions...», pág. 3); la «variante marxista de este proyecto» le parecía «más verdadera y más aguda en su principio que las demás» (*L'Ecrivain...*, pág. XI), y piensa que «todo análisis sociológico de las obras del pensamiento se ve llevado a emplear la noción de clase» (*Le Sacre...*, pág. 18). Sin embargo, como ya se ha visto, usted también toma distancia respecto a esta crítica. ¿Puede especificar su posición?

P. B.: La crítica sociológica también corre el peligro de situar la autoridad exterior del sociólogo, o del comentador que se supone investi-

do con ese derecho, por encima de la del autor, falseando por consiguiente el sentido de las obras. Ya hemos hablado de esta manera de abordar la literatura, de su legitimidad y de sus peligros. En lo que respecta al uso de la noción de clase en este tipo de crítica, su oportunidad puede variar según las épocas estudiadas. Debo decir que, contrariamente a lo que se pudiera esperar, este uso parece más indicado cuando se trata del siglo XVI que del siglo XIX. Lo que he creído poder hacer en mis *Morales du grand siècle* no ha sido factible en mis estudios sobre la edad romántica, y he tenido que reflexionar sobre esta diferencia. En el Antiguo Régimen, la nobleza, la corte, la toga podían tener cada una una visión diferente del mundo. Nada semejante ocurría en el siglo XIX entre la alta burguesía, la clase media, el pueblo; nada tan tajante, por lo menos. Los comportamientos políticos diferían, claro está, pero la filosofía general era en gran parte común, sobre todo en la primera mitad del siglo: un espiritualismo laico más o menos acentuado, de tendencia generalmente liberal, progresista y humanitaria; valores análogos reconocidos a lo largo de la escala social; los mismos tipos ideales, masculinos y femeninos, llenando las imaginaciones. Algo semejante había existido también en el siglo XVIII, en la medida en que las creencias, la piedad y los ideales cristianos reinaban sobre el conjunto de la sociedad. Sin embargo, en esa sociedad separada por compartimientos estancos, cada medio social podía desarrollar una ética propia, en relación con su condición particular. Esto hubiera sido difícil en la sociedad más unificada por la Revolución donde, al no estar separadas las clases por ningún tipo de barrera, el ascenso a lo largo de una escala única era, en principio, siempre posible. Por lo tanto, nos vemos llevados a considerar, en las obras, menos las raíces que puedan tener en una clase social que el proyecto que sugieren, y la situación de ese proyecto en el conjunto del devenir social. Por otra parte, la construcción de un cierto consenso ideológico en el seno de la sociedad (consenso cristiano durante largos siglos, luego consenso progresista y humanitario) aclara la existencia de un poder espiritual; permite comprender el papel de inspiradores y de guías que se atribuyeron los poetas del siglo XIX, escritores y pensadores, quienes formulan y son dueños de las diversas versiones de la ideología común.

### *Práctica de la investigación*

T. T.: Acabamos de hablar de diferentes orientaciones críticas; ahora bien, hay un aspecto de la crítica que, sin ser en sí mismo una «orientación», se encuentra (o debería encontrarse) en la base de todos los demás: la acumulación de información, la erudición. Sus obras, en particular las posteriores a *Morales du grand siècle*, impresionan por lo extenso y lo seguro de sus conocimientos. ¿Cómo procedió usted, concretamente?

P. B.: *Le contestaré con gusto. Le hablaré solamente de mi trabajo acerca del romanticismo francés, que es el que me ha tomado más tiempo, y dejaré de lado los libros y artículos sobre otros temas que precedieron a este trabajo o me llevaron a veces a interrumpirlo. Antes de decir cómo he trabajado, tendría que decirle con qué proyecto empecé y cómo evolucionó. En sus comienzos pensé en un estudio acerca del pesimismo poético en la generación posromántica (Baudelaire, Banville, Leconte de Lisle, Flaubert y su entorno literario). Pero, desde mis primeras lecturas, comprendí que ese pesimismo era la inversión de los entusiasmos y de la fe de la generación anterior, y que había que buscar en ésta lo que sucedió posteriormente. De hecho, tenía incluso que remontarme a mucho antes, pues el problema tenía su origen en el papel que los filósofos de las Luces se atribuyeron respecto a los destinos de la humanidad. La amplitud de la tarea me preocupaba tanto como me apasionaba, pero no veía la manera de abreviarla si atendía a las exigencias de la verdad.*

*Mi trabajo consistió en la preparación, iniciada hacia 1950, de un fichero de textos y de referencias, dedicado inicialmente a la condición del poeta y del escritor y las ideas en curso en relación con esta condición, durante un periodo que iba desde 1760 a 1860 aproximadamente. Me di cuenta, a lo largo de ese trabajo, de que el problema de la misión o del sacerdocio de los literatos no había aparecido ni se planteaba sino en relación con condiciones histórico-sociales y modos de pensamiento y de creencia que desbordaban ampliamente este problema particular. Mi documentación aumentaba otro tanto. Tuve que leer mucho, anotar mucho, clasificar mucho. Especialmente, pasé mucho tiempo examinando numerosas colecciones de revistas, literarias o generales; este aspecto de la información se ha descuidado a menudo, dada su aridez; pero en esas revisiones descubrí y entendí muchas cosas. Igualmente recogí poco a poco, durante muchos años, lo que me parecía que proporcionaba la sustancia de mi trabajo. Clasificaba esta materia según criterios someros, por autores y generaciones de autores, títulos y familias de publicaciones, pertenencias a escuelas, etc., sin que dicha clasificación determinara en mi mente lo que sería el orden que seguiría en mis libros. No procuraba dominar esta materia a medida que la reunía: hubiera sido un esfuerzo inútil, ya que lo vasto del campo y lo imprevisible de la futura recolección volvían vanas las síntesis prematuras. Sólo dejaba formarse en mi mente, acerca de mi tema o de algunos de sus aspectos, esquemas parciales o provisionales, que anotaba, sobre los cuales reflexionaba y que, cuando nada los desmentía, me podían llevar a retomar o a completar las investigaciones ya hechas, e influían en la continuación de mi trabajo.*

*Cuando creí estar suficientemente informado para comenzar a escribir, estaba por lo menos convencido de la ilegitimidad de un cuadro cronológico por periodos; además, había adquirido, acerca de lo que tenía que decir, algunas ideas relativamente precisas. Empecé en el verano de 1968 a escribir un volumen sobre el periodo 1760-1830, que*

apareció en 1973 bajo el título de *Le Sacre de l'écrivain*. No pude escribirlo sino mediante una puesta al día, una revisión, una severa selección y una nueva clasificación, varias veces reiniciadas, del material reunido para este período, operaciones durante las cuales aprendí muchas cosas de mis propias notas, al encontrar por primera vez reunidas, sobre tal o cual punto, informaciones recogidas a veces con varios años de intervalo. Igualmente, pude ver dibujarse entonces el esquema definitivo de mi exposición, así como el orden de los capítulos y los encadenamientos internos de cada uno de ellos. En suma, demostré una larga paciencia de investigador y organizador, antes de abandonarme a la inspiración del escritor, que da a la obra su forma final. Pienso que muchos investigadores reconocerán en la mía su propia manera de trabajar. No veo, por mi parte, cómo una labor de síntesis amplia, en historia de las «ideas», pueda hacerse de otra manera. Pero, claro está, no me ofrezco como ejemplo: todo depende de los temperamentos y de las costumbres de cada uno. Procedí de igual modo, a partir de la documentación ya recogida, para el período de 1830 a 1848, que dio lugar a dos libros: el primero, *Le Temps des prophètes* —ya publicado—, sobre los autores de doctrinas generales; el otro, en vías de conclusión, sobre los poetas. Paradójicamente, mi información acerca de la generación posterior a 1848 —la que me había interesado primeramente— ha quedado sin utilizar: de lo cual se deduce que el hombre propone y el tiempo dispone. Esta documentación me suministrará, espero, la materia para una nueva obra.

#### *Someterse a otro*

T. T.: Su programa positivo para la crítica incluye dos partes a primera vista incompatibles: someterse a otro y asumirse a sí mismo. Someterse a otro, es decir al autor estudiado: tal es el primer gesto del crítico, que debe esmerarse en establecer el sentido del texto que estudia; tal es también su «método». «No se debería llamar método en crítica literaria, en el sentido estricto de la palabra (...), sino al que consiste en informarse suficientemente, en manejar correctamente la información y en interpretarla de manera plausible, es decir, evitando la región mental donde lo indemostrable y lo irrefutable no forman más que uno» («Réflexions...», págs. 4-5). El crítico, como el escritor, parte de textos preexistentes; pero, mientras éste encuentra su mérito en la transformación que les hace experimentar, aquél, por el contrario, no lo hace sino reduciendo esta transformación al mínimo: los ideales de la intertextualidad practicada por el uno o por el otro se encuentran en los antípodas. «Conviene (...) que el temor de inventar sea la más alta de sus virtudes» (del crítico; *ibíd.*, pág. 20). El ideal del crítico es el establecimiento de la verdad, en un primer sentido del término (verdad de correspondencia, o de adecuación). Lo que la obra crítica lleva a cabo concretamente, no es

la verdad sino la plausibilidad (o, como decíamos antes, la verosimilitud). Pero si el ideal no puede ser alcanzado, no por ello debe dejar de actuar como principio regulador de la investigación, como el horizonte que permite decidir su orientación.

Esta fe en la verdad como principio regulador ha sido muy discutida en nuestra época, que prefiere creer que «todo es interpretación». Usted no niega el carácter interpretativo del trabajo crítico, pero no quiere tampoco quedarse en esa constatación: «Nadie se atreve a decir que cualquier interpretación es legítima» (*L'Ecrivain...*, pág. XIV). La razón de este optimismo hermenéutico consiste en que el lenguaje y la literatura no son juegos individuales y arbitrarios, sino convenciones sociales que sirven a la comunicación y permiten el acuerdo entre un hombre y otro hombre. «El lenguaje (...) es, a pesar de todo, el vínculo de los hombres y, con la ayuda preciosa y severa de la filología, el de los siglos. (...) El diálogo ininterrumpido, a través de las generaciones, entre los autores y el público, es el postulado mismo de la literatura, que se fundamenta en la comprensión» (*ibid.*, págs. XIV-XV). Por esta razón, es posible establecer reglas de la interpretación: «Mallarmé exige ser leído primero según la gramática, e interpretado lo más cerca posible del texto. (...) Los pensamientos de Mallarmé están a la vez disimulados y significados por su texto; sobre todo, no les añadamos los nuestros» («Mallarmé», pág. 414).

Usted escribe: «El que quiere definir a un autor está tentado a integrarlo abusivamente a su orden personal, a convertirlo en precursor admirable y sin embargo incompleto, de sus propios pensamientos» (*L'Ecrivain...*, pág. XIV). Me pregunto a veces si es posible librarse totalmente de esta tentación. No pienso en la asimilación ingenua en que, por un movimiento de vaivén que se asemeja mucho a la inmovilidad, uno le presta primero al escritor los pensamientos propios, para alegrarse luego al verlo tan cercano a uno mismo. Pienso más bien en el hecho de que las categorías mismas del análisis no coincidan nunca perfectamente con las del texto analizado, y en que toda interpretación es también una inclusión (el doble sentido de la palabra «comprender» ilustra muy bien esta ambigüedad), una integración en un marco de inteligibilidad que no es del escritor mismo. Uno puede evitar imponerse sus propias aserciones; pero, ¿puede abstenerse de atribuirle sus palabras?

P. B.: *Estoy muy de acuerdo con todo lo que dice usted acerca de mi «optimismo hermenéutico». En cuanto a la tentación del crítico de integrar a un autor en su orden personal, aunque sólo fuera aplicándole sus propias categorías de pensamiento, pienso como usted que, dada la naturaleza de las cosas, es difícil y quizá no deseable, librarse de ella del todo. Pero hay que mantenerla bajo control. Aunque, primero, hay que desear hacerlo, y no entregarnos deliberadamente al malentendido.*



*Asumirse a sí mismo*

T. T.: El movimiento de empatía y de sumisión al autor analizado sólo constituye el primer aspecto de la actividad crítica; el otro aspecto, complementario, exige, por el contrario (¿por el contrario?), que uno asuma su propia voz, ya que, al ignorarla, uno se encierra en otra variante del objetivismo. El autor pertenece a su época; ¿cómo podría el crítico escapar a la suya? Usted constata en *Morales du grand siècle*: «El interés que se tiene por el pasado del pensamiento nace casi siempre del deseo de hacer de él un nuevo uso» (pág. 367) y, en *Le Temps des prophètes*, usted presenta esta toma de posición como una prescripción, y no sólo como una descripción. «La objetividad frente a problemas que han permanecido actuales deja de ser incluso concebible, por la simple razón de que el hombre y su presente condición no son *objetos* para nosotros. Apreciarlo como ajenos, sin referencia a valor alguno, una situación o un debate humanos no resueltos hoy en día, es evidentemente imposible» (págs. 566-567). El ideal del historiador no puede ser la objetividad, sino solamente la honestidad o la probidad.

A partir del momento en que la subjetividad del crítico se toma en cuenta, éste ya no puede pretender limitarse únicamente a la descripción; debe al mismo tiempo asumir sus opiniones. «Uno no se priva de juzgar las ideas, porque pretende describir su sentido y su origen» (*Morales...*, pág. 7). Usted rebasa de esa manera el proyecto filológico fundado en la separación spinoziana del sentido y de la verdad, y en la exclusión consecutiva de toda investigación acerca de la verdad. Con usted, el crítico tiene que ver de nuevo con la verdad, pero en otra acepción de la palabra: una verdad ética más que descriptiva. Esta nueva preocupación por la verdad interviene en dos niveles. Primero, es indispensable en el análisis mismo del pensamiento de un autor, para descubrir sus fallos, sus incoherencias, sus dificultades. Por eso usted no vacila en hablar del «defecto fundamental de toda la literatura aristocrática» (*Morales...*, pág. 78) o de las incapacidades de la nobleza francesa (*ibid.*, pág. 120); y al analizar a Rousseau, usted se pregunta acerca del fondo mismo de la discusión que él originó: «¿Habría que creer que la imaginación de la felicidad haya podido reemplazar jamás a (...) la felicidad misma?» (*L'Ecrivain...*, pág. 42); y su lectura de Jouffroy se transforma en un verdadero diálogo: «Una doctrina del progreso sobreentiende... Admitámoslo; pero se nos dice que... Supongamos que... Pero la idea... Y el filósofo liberal se ve reducido a argumentar, después de tantos otros, sobre la noción de una necesidad libre» (*Le Temps des prophètes*, pág. 32).

La preocupación por la verdad interviene también en un nivel más elevado, ya no para analizar el pensamiento del autor, sino para situar el diálogo en el cual se encuentra comprometido el crítico; no como medio, sino como fin: literatura y crítica se reúnen aquí después de haber estado tanto tiempo separadas. Cuando usted escribe, por ejem-



plo: «En todas las sociedades conocidas hasta hoy, la naturaleza de las cosas quiere más bien que se retire de la virtud lo que se da al amor» (*Morales...*, pág. 61), o más bien: «No hay fórmula objetiva de los fines sociales que no sea inconsiderada o fraudulenta» (*Le Temps des prophètes*, pág. 567), expresa, en verdad, una postura que lo caracteriza como sujeto histórico; pero la propone también como verdad transhistórica, como un terreno de comprensión posible entre usted y otros hombres: su enunciado aspira a la universalidad.

P. B.: Aunque esté conforme con sus observaciones, quisiera añadir algunas precisiones acerca de las nociones de diálogo y de verdad. El crítico tiene, como dice usted, el derecho de intervenir subjetivamente para imputar al proyecto del autor, tal como aparece en la obra, una falta de coherencia o una falta de plausibilidad. Hay mucho que decir al respecto. La falta de coherencia —incluso la contradicción interna detectable en una obra— puede no ser, en rigor, una imperfección, sino más bien un signo, rico en sentido: todos los niveles son posibles entre la inconsecuencia pura (o lo que parece serlo) y la ambigüedad reveladora de la naturaleza profunda de un problema, o de un ser. En cuanto a la falta de plausibilidad, se entiende en relación a una experiencia humana confirmada más generalmente que el discurso del autor; pero aquí también la objeción planteada por el crítico puede no serlo verdaderamente, puede servir más bien para subrayar cierta originalidad del escritor y llevar a su justificación en un plano más profundo. Se ve hasta qué punto, en sus abordajes críticos, la búsqueda del sentido del autor y la evaluación de su derecho pueden mezclarse. El papel del crítico es el de aproximarse lo más que pueda a esas salidas reconciliadoras; lo más que pueda y, si no lo puede del todo, decir por qué.

En cuanto a pronunciarse frente a una obra en el plano ético, esto es otra cosa distinta. Se trata entonces de los valores que la obra acredita, y que pueden crear un problema en cuanto a su legitimidad. Es, pues, deseable, sin duda, que el crítico tenga una visión amplia y que se dedique en ese campo a formular las preguntas más que a resolverlas. Nada lo obliga a pronunciarse entre Corneille y La Rochefoucauld, Voltaire y Rousseau, Hugo y Baudelaire. Depende de él hacer sentir sus preferencias. Si cree que ayudarán a que su crítica sea más explícita. La comunicación interhumana en la que se comprometió le prohíbe darle a su yo excesiva importancia: es, funcionalmente, todo para todos. Pero siendo informador e intérprete, no es menos persona, y juzga acerca del bien y del mal tanto como el autor y el público. ¿Lo separaría de la humanidad la profesión que lo vincula a la literatura? Sería absolutamente absurdo. Es natural que abra una discusión cuando se planteen preguntas que comprometan su propia conciencia o cuando sienta que, en caso contrario, sus comentarios puedan carecer de verdad y de virtud.

*Antinomias*

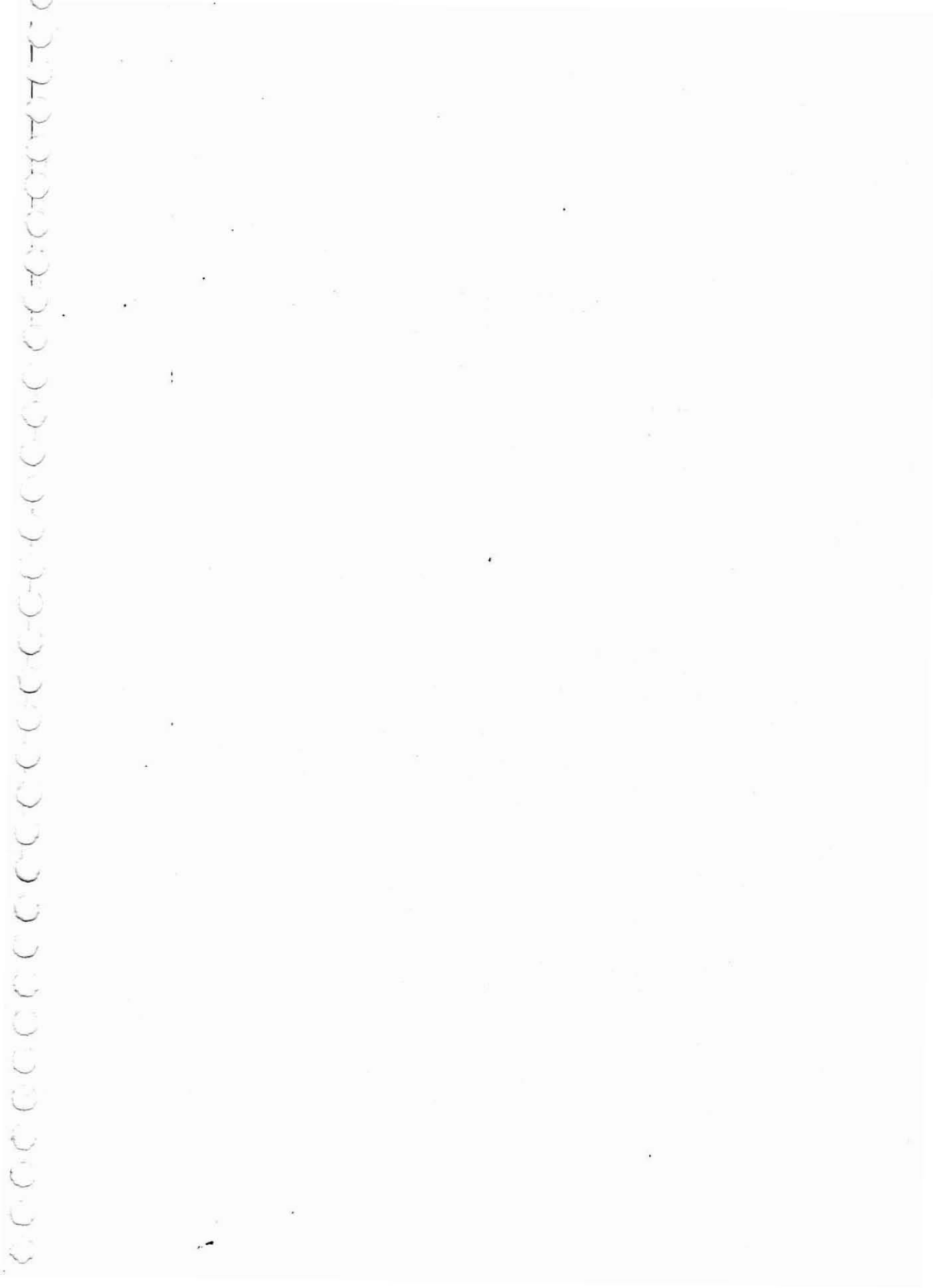
T. T.: Se podría quizá resumir su posición crítica (a menos que, renunciando por mi cuenta a la fidelidad, no privilegiase demasiado el sistema) como una tentativa, primero de poner en evidencia, luego de articular un cierto número de antinomias: entre determinismo y libertad, universal y particular, fidelidad contextual y espíritu de sistema, conciencia e inconsciencia, hecho y valor, conocimiento y juicio, yo y los demás... Sin embargo, no es a una síntesis a lo que usted aspira, sino más bien al reconocimiento de una validez limitada a cada una de las opciones representadas por estos conceptos, dependiendo del punto de vista en el cual uno se sitúe. Esta actitud suya parece apoyarse en algunas opciones filosóficas. ¿Cómo las definiría usted y qué papel otorga a la filosofía en el ejercicio de nuestra profesión?

P. B.: *Usted tiene razón en decir que articulo antinomias, pero es después de haberlas constatado o, para decirlo mejor, experimentado: sobre todo la que muestra al espíritu a la vez dependiente y soberano, o la que opone la luz de la conciencia a la oscuridad de los móviles, o también, el orden de los valores al de los hechos y de las causas. Estas antinomias, en verdad, se reducen a la oposición entre la existencia objetiva y la de la persona humana, oposición que no se puede resolver ni con la supresión quimérica de uno de los dos términos integrado a la naturaleza del otro, ni con la producción de un tercero, del cual nada proporciona la idea. No es éste un aspecto ni un episodio de la vida de nuestra mente, sino su principal definición. Acojamos, pues, los contrarios en nuestros estudios y tratemos de acomodarlos juntos tanto en nuestra crítica como en nosotros mismos.*

*Usted me pregunta cuáles son mis opciones filosóficas. Al no ser filósofo de profesión, le contestaré en la medida en que la reflexión acerca de la condición humana resulta natural en cada uno de nosotros. La idea de una trascendencia por encima del mundo y del hombre me parece de las más problemáticas. Es la subjetividad humana la que incluye, a mi parecer, una trascendencia, en cuanto se considera a sí misma invenciblemente como tal y —a pesar de toda proclamación doctrinal contraria— se vive como tal. Es un hecho que todo lo que constituye y distingue al sujeto humano, notablemente el ejercicio del conocimiento y la convicción de una voluntad libre, y todo lo que lo liga a otros sujetos, la cultura, el derecho, la moral, trasciende el orden del hecho y no puede concebirse en el plano meramente objetivo sino por el rechazo verbal de una evidencia. La idea de una trascendencia encerrada en el sentido íntimo del hombre puede parecer paradójica; es, quizás, hasta un contra-sentido filosófico, pero este contrasentido, si es uno, encierra todo lo que sabemos de nosotros, sin quitarle ni sumarle nada.*

*Usted me pregunta también qué papel puede desempeñar una filosofía en el ejercicio de nuestra profesión. La crítica literaria, estrictamente*

*hablando, no necesita filosofar sino sobre sí misma; e incluso muchos críticos han podido permanecer callados al respecto, sin descalificarse en la práctica de su profesión. No es tan fácil callarse hoy en día; demasiadas preguntas han sido formuladas, que llevan a tomar posición. Me parece que las reflexiones que acabo de hacer como respuesta a su última pregunta, si no son evidentemente indispensables para el ejercicio de la crítica, pueden quizás ayudar a concebir su vocación y su alcance. Muestran en la literatura un intercambio amplio y continuo, intersubjetivo en su naturaleza, humanamente trascendente en su contenido y universal en su alcance, por el hecho de que, en principio, concierne a la universalidad de los temas. En el fondo, no es decir otra cosa sino lo que se ha considerado por mucho tiempo evidente, al llamar «humanidades» a los estudios literarios.*



## ¿UNA CRÍTICA DIALÓGICA?

Ya sabe usted qué difícil es escuchar un reproche que le hagan los demás. Pueden hacerle daño porque no lo conocen y no tratan de comprenderlo; se irritan porque usted es diferente a lo que ellos quisieran encontrar; lo niegan tan profundamente que usted ya no se siente aludido. Puede que le sean (o le hayan sido) cercanos; pero entonces se produce la ruptura afectiva y su dolor puede más que toda consideración objetiva: lo importante es que ya no hay amor, no el que uno sea de tal o cual manera. O puede que sigan queriéndolo, y de pronto no le dicen nada que usted pueda sentir como una oposición de fondo: lo han aceptado por lo que usted es, aun cuando no dejan de pensar. Es conveniente preguntarse cómo se hace para aprender algo acerca de uno mismo a partir de lo que dicen los demás. Pero, ¿es, quizá, sólo de mí de quien estoy hablando? Sin embargo, si me esfuerzo en reflexionar sobre mi trayectoria intelectual, el recuerdo de dos encuentros viene a mi mente; encuentros que, me di cuenta mucho después, contribuyeron a cambiarme.

Sólo tienen, a primera vista, similitudes superficiales. Los viví, el uno y el otro, con motivo de una de esas prestaciones que constituyen una de las facetas indispensables de mi profesión, las conferencias en el extranjero: mitad turismo, mitad espectáculo (uno visita y se deja visitar a la vez); pueden nacer simpatías, también se pueden escuchar críticas acerbas; pero, en conjunto, nada que lo alcance a uno profundamente. Las dos conferencias tuvieron lugar en Inglaterra, país al que voy muy pocas veces. Y en ambos casos me acuerdo, lamentablemente, mucho mejor del efecto que las palabras pronunciadas tuvieron sobre mí que de las propias palabras.

El primero de estos encuentros se produjo en Londres, hace más de diez años. Había hablado Dios sabe de qué en el Instituto Francés y, en el cóctel que se dio luego, me presentaron a un hombre mayor que yo, con los ojos de un azul intenso y con un vaso de whisky en la mano que, creo, estaba vaciando bastante rápido: Arthur Koestler. Yo había leído *El cero y el infinito* cuando aún estaba en Bulgaria, y su lectura me había impresionado. Como debe ser, la conversación no giró de ninguna manera alrededor de mi conferencia, sino más bien acerca del hecho de que yo venía, justamente, de un país de Europa oriental, bajo régimen comunista. Profesaba en aquel entonces, respecto a la política, una

actitud que había adoptado allá en mi adolescencia, y que creo era común a muchos de mi generación: estaba hecha de fatalismo y de indiferencia. Las cosas no podían ser diferentes de lo que eran y lo mejor era despreocuparse totalmente de ellas. Por consiguiente, expresaba esta indiferencia frente a Koestler, presentándola como una postura plena de lucidez y de sabiduría. No logro recordar las palabras que me dijo, pero sé que su reacción estaba hecha de cortesía, de firmeza, de sorpresa y de rechazo. Y, al verlo, sentí de repente que su existencia era la prueba de la falsedad de lo que yo decía: él era aquel que no había asumido una actitud fatalista. No discutía conmigo en la conversación, no me reprochaba nada; pero poseía una especie de confianza tranquila de estar en lo cierto porque él era lo que era.

El segundo episodio se desarrolla en Oxford. Esta vez, lo sé, mi conferencia trataba de Henry James y «el análisis estructural del relato» (en aquella época sabía lo que esto quería decir). Me había invitado un colegio cuyo presidente era Isaiah Berlin. No había leído aún nada de ese maravilloso filósofo e historiador; pero era cálido y elocuente, y me sedujo de inmediato. Me ofreció su hospitalidad (como lo haría con otros conferenciantes) y no olvidaré la noche que pasamos en su casa, un verdadero museo; esta vez era yo quien tenía en la mano una copa de vodka que él llenaba, mientras me contaba sus recuerdos acerca de Pasternak y Ajmatova (los publicó luego). Había asistido, silencioso, a mi conferencia y más tarde, en un momento de la velada, me dijo algo así como: «Ciertamente, Henry James, sí, sí, las estructuras del relato. Pero, ¿por qué no se dedica a cosas tales como el nihilismo y el liberalismo en el siglo XIX? Es muy interesante, ¿sabe usted?»

Me doy perfectamente cuenta de que esas reminiscencias son elocuentes sobre todo para mí, pues sus anécdotas son muy íntimas y no cobran sentido más que en relación con otras experiencias que me son propias. En el momento mismo, por lo demás, no les presté mayor atención. Sólo retrospectivamente, y porque mi memoria ha retenido esos incidentes entre miles de otros, me doy cuenta de lo importantes que han sido para mí; y me pongo a buscarles otros rasgos comunes, a preguntarme acerca de lo que los distingue de los demás. En las dos réplicas que me hicieron, escuché algo así como una desaprobación y una recomendación. Pero no las descarté, como de costumbre, clasificándolas bajo las rúbricas de la incompetencia, de la mala voluntad o de la pasión. Sin duda, esto obedecía a la identidad de mis interlocutores: personajes conocidos y respetables; pero también a su amabilidad y benevolencia, o quizá sencillamente cortesía (inglesa), pero que yo confundía con otra cosa. Me digo ahora también que ambos habían vivido, como yo, el desarraigo y la otredad cultural, y que por esto sabían vivir mejor la otredad personal, donde uno reconoce al otro pero guarda sus distancias.

El hecho es que estas dos conversaciones, tan insignificantes, tuvieron una gran influencia en mí. Si tradujera un poco brutalmente lo que

comprendí de ambas, diría que fue, cada vez, una toma de conciencia del carácter innecesario, o arbitrario, de mi posición. Lo que escuché en las palabras de Berlin fue que la literatura no estaba únicamente hecha de estructura sino también de ideas y de historia; y de Koestler, que no había razones «objetivas» para escoger renunciar al ejercicio de la libertad. Evidencias, claro está, pero que uno necesita recibir de una cierta manera para transformarlas en evidencias propias.

Esas palabras, que, entre otras razones desconocidas para mí, me llevaron a revisar mis nociones acerca de lo que es la literatura y de lo que debe ser la crítica, caían de hecho en terreno propicio. Durante esos mismos años, la curiosidad me había llevado a la lectura de obras antiguas sobre el objeto que me preocupaba entonces: el simbolismo, la interpretación. Eran obras de retórica o de hermenéutica, de estética o de filosofía del lenguaje, que había leído sin ningún proyecto histórico: más bien buscaba en ellas visiones siempre «válidas», luces sobre la metáfora, la alegoría o la sugestión. Pero me di cuenta al leerlas de que separar el proyecto histórico del proyecto sistemático no era tan fácil como pensaba. Lo que había creído hasta entonces instrumentos neutros, conceptos meramente descriptivos (los míos), se me presentaban ahora como las consecuencias de algunas opciones históricas precisas —que hubieran podido ser otras—; tales opciones tenían además corolarios —«ideológicos»— que yo no estaba siempre dispuesto a asumir. Ya he hablado de esas articulaciones en la introducción del presente libro.

Me di cuenta, entonces, de tanto leer esos viejos libros, primero de que mi marco de referencia no era la verdad al fin revelada, el instrumento que permitía medir el grado de error en cada una de las concepciones anteriores de la literatura y del comentario, sino el resultado de ciertas opciones ideológicas; y, luego, de que no me entusiasmaba la idea de compartir todas las implicaciones de esta ideología cuyo individualismo y relativismo son las dos caras más familiares.

Pero, ¿qué más se podía hacer? Rechazar estas premisas, ¿no era volver a la posición aún más insostenible de la crítica anterior (aun cuando no se llamaba así), que habría que llamar, para distinguirla de la *inmanencia* reivindicada por los modernos, *dogmática*: donde la literatura, no estando ya opuesta a las demás producciones verbales de los hombres, tenía que «enrolarse al servicio de la verdad», como decía san Agustín a propósito de la elocuencia? ¿Tenía el comentario que aceptar, a su vez, ser el servidor de un dogma, sabiendo de antemano qué sentido había que encontrar aquí o allá o, en cualquier caso, juzgando el valor de ese sentido en función de un principio preestablecido?

Conocía bien, de hecho, esta crítica, por haber sido educado en Bulgaria, aun cuando no la hubiera practicado más allá de las disertaciones académicas. A diferencia de lo que estaba sucediendo en Francia en 1963, cuando llegué, la «teoría de la literatura» figuraba entre las disciplinas que tenía que asimilar el estudiante de filología en Sofía (me acuerdo todavía del rostro repentinamente helado del decano de la



Facultad de Letras de la Sorbona, cuando le pregunté, en 1963, con un francés balbuciente, quién enseñaba allí la teoría literaria). Pero esta teoría, que impregnaba desde luego los cursos de historia de la literatura, se reducía esencialmente a dos nociones: «el espíritu del pueblo» y «el espíritu del partido» (*narodnost* y *partijnost*); muchos escritores poseían la primera cualidad, pero sólo en los mejores se hallaba la segunda. Se sabía de antemano lo que los escritores debían decir; lo que faltaba era ver en qué medida lo lograban. Pienso que fue esta educación la que despertó, por contraste, mi interés inicial por los Formalistas.

A mi parecer, tanto los partidarios de la posición «inmanente» como los de la posición «dogmática», siempre han procurado presentar la posición del adversario como la única alternativa posible a la que ellos mismos asumían. Los conservadores dogmáticos pretenden que toda renuncia a sus valores equivale al abandono de todo valor; los liberales «inmanentes», que toda aspiración a los valores lleva al oscurantismo y a la represión. Pero, ¿hay que creerles?

La respuesta a esta pregunta me llegó, como cabe esperar, por una vía inesperada. Desde que obtuve la ciudadanía francesa, empecé a sentir con más agudeza el hecho de que jamás sería un francés como los demás, debido a que pertenezco simultáneamente a dos culturas. Doble pertenencia, interioridad-exterioridad, que puede ser vivida como una carencia o como un privilegio (me inclinaba y me inclino más bien a la visión optimista), pero que de todas maneras lo vuelve a uno sensible a los problemas de la otredad cultural y de la percepción del «otro». Acababa de concebir un amplio proyecto acerca de eso, cuando descubrí, con motivo de otra serie de conferencias, en México esta vez, los textos de los primeros conquistadores sobre la conquista de América; este ejemplo resplandeciente de descubrimiento (y de ignorancia) del otro me ha acompañado durante tres años. Ahora bien, al reflexionar acerca de estos temas, me he dado cuenta de que volvía a encontrar mi problema literario, expuesto aún en mayor escala, ya que se trataba de la oposición de lo universal y lo relativo en el orden ético. ¿Había que renunciar a todo juicio sobre sociedades diferentes de la nuestra, obedeciendo al espíritu de tolerancia que domina nuestras mentes aunque deje intactos nuestros comportamientos? Y si, por el contrario, yo mantenía ciertos valores como universales, ¿podía dejar de aplastar al otro en un molde preestablecido (el mío)? Alternativa que recuerda con evidencia el conflicto de los «inmanentistas» y los «dogmáticos».

Pienso que lo que me ha llevado a creer ilusorio este callejón sin salida era mi experiencia más bien feliz como exiliado. La elección entre poseer la verdad y renunciar a buscarla no agota todas las posibilidades que se abren frente a nosotros. Sin dar definitivamente la espalda a los valores universales, se pueden plantear como un terreno de acuerdo posible con el otro, más que como una posesión previa. Se puede ser consciente de que no se posee la verdad y sin embargo no renunciar a buscarla. Puede ser un horizonte común, un punto de llegada descado

(más que un punto de partida). No se abandona la idea de verdad, pero se cambia su estatuto o su función, al convertirla en un principio regulador del intercambio con el otro, más que en el contenido del programa. A fin de cuentas, es posible el acuerdo entre representantes de culturas diferentes (o entre las partes de mí ser que pertenecen a una y otra cultura), si existe voluntad de entendimiento: no hay solamente «puntos de vista», y lo propio del hombre ser capaz de superar su parcialidad y su determinación local.

Para volver a la crítica y a la literatura, esta convicción me llevó a afrontarlas de manera diferente. Renunciando a la búsqueda de la verdad (siempre en el sentido de sabiduría y no de adecuación a los hechos), el crítico «inmanente» se niega a sí mismo toda posibilidad de juicio; explicita el sentido de las obras pero, de alguna manera, no lo toma en serio: no responde al sentido, hace como si no se tratara de ideas que se refieren al destino de los hombres; es porque ha transformado el texto en un objeto que basta con describir tan fielmente como sea posible; el crítico «inmanente» considera con la misma benevolencia a Bossuet y a Sade.<sup>1</sup> El crítico «dogmático», por su parte, no deja realmente que el otro se exprese: lo engloba por todos lados, ya que él mismo encarna la Providencia, o las leyes de la historia, u otra verdad revelada; al otro lo convierte meramente en la ilustración (o la contrailustración) de un dogma inquebrantable, que supone que el lector comparte con él.

Ahora bien, la crítica es diálogo y tiene todo el interés en admitirlo abiertamente; encuentro de dos voces, la del autor y la del crítico, en el cual ninguna tiene un privilegio sobre la otra. Sin embargo, los críticos de diversas tendencias se reúnen en el rechazo a reconocer ese diálogo. Sea consciente de ello o no, el crítico dogmático, seguido en esto por el ensayista «impresionista» y el partidario del subjetivismo, deja que se escuche una sola voz: la suya. Por otra parte, el ideal de la crítica «histórica» (apelación algo desconcertante, lo vimos a propósito de Watt) era el de hacer escuchar la voz del escritor tal como es en sí misma, sin ninguna añadidura procedente del comentarista; el de la crítica de identificación, otra variante de la crítica «inmanente», era el de proyectarse en el otro hasta el punto de ser capaz de hablar en su nombre; el de la crítica estructural, el de describir la obra haciendo absoluta abstracción de sí. Pero, al prohibirse así dialogar con las obras y, por consiguiente, juzgar acerca de su verdad, se les amputa una de sus dimensiones esenciales, que es justamente: decir la verdad. Me acuerdo de que dictaba una conferencia en Bruselas acerca de la estética de

1. Me doy cuenta de que Sartre dijo lo mismo, pero con la intención de rechazar toda perspectiva universalista. «Ambos, Rousseau, padre de la Revolución francesa, y Gobineau, padre del racismo, nos han legado unos mensajes. Y el crítico los considera con igual simpatía» (*Qu'est-ce que la littérature?*, pág. 40).

Diderot (estas ocasiones parecen haberme marcado realmente más de lo que yo pensaba), en la cual, después de haber expuesto mal que bien las ideas de Diderot, las calificaba de «falsas», hablando de su «fracaso». Uno de mis oyentes, especialista en Diderot, intervino: «Acepto su descripción, pero estoy sorprendido por sus calificativos. ¿Tiene la pretensión de dar lecciones a Diderot? ¿No comete usted un anacronismo?». Creo que, a su parecer, le estaba faltando al respeto a un autor antiguo. Pero, pensándolo bien después (opinión de ascensor), me parece que era él finalmente quien le faltaba al respeto a Diderot, ya que se negaba a discutir sus ideas, contentándose con reconstituirlas, como si se hubiera tratado de un rompecabezas. Diderot escribía para hallar la verdad; ¿era ofenderlo el hecho de reconocerlo, al seguir buscándola, con y en contra de él?

La crítica dialógica habla, no acerca de las obras, sino a las obras o, más bien, con las obras; se niega a eliminar cualquiera de las dos voces en presencia. El texto criticado no es un objeto que deba asumir un «metalenguaje», sino un discurso que se encuentra con el crítico; el autor es un «tú» y no un «él», un interlocutor con el cual se discute acerca de los valores humanos. Pero el diálogo es asimétrico, ya que el texto del escritor está cerrado mientras que el del crítico puede seguir indefinidamente. Para no hacer trampas en el juego, el crítico debe hacer escuchar lealmente la voz de su interlocutor. Las diferentes formas de crítica inmanente recuperan aquí su derecho (pero en un recorrido diferente); ¿cómo se podría contribuir a comprender mejor el sentido de un pasaje sin integrarlo en contextos cada vez más amplios?: el de la obra primero, el del escritor luego, el de la época, el de la tradición literaria; ahora bien, es ciertamente lo que cumple tal o cual «especialista». Estas diferentes integraciones no se excluyen mutuamente, sino que encajan la una en la otra, o coinciden, o se complementan, como sabía muy bien Spinoza, que las convertía en las subdivisiones de su nuevo método de interpretación. Siendo yo crítico, estoy en la obligación de escoger entre una orientación y otra (aunque haya excepciones): la razón no consiste en su incompatibilidad de principio, sino en la brevedad de la vida y la cantidad de tareas administrativas con las cuales nos agobian. Pero, como lector, no tengo obligación alguna de hacer una elección exclusiva; ¿por qué debería yo privarme, o bien de la competencia de un Northrop Frye, que me enseña a qué tradición literaria pertenece la imagen que observo (su contexto diacrónico), o bien de la de un Paul Bénichou, que me revela el ambiente ideológico en el cual esta misma imagen ha sido formulada (su contexto sincrónico)?

Por consiguiente, en ese nivel, las carencias del «estructuralista» pueden ser compensadas por las experiencias del especialista en ideologías, e inversamente. Pero ambos (no hablo más ahora de Bénichou o de Frye) tienen también una carencia común que es quizá más importante: no son más hechos lo que necesitamos, sino más pensamiento. Lo que

podemos deplorar es la negativa del crítico a plantearse a sí mismo como sujeto pensante (más que borrarse detrás de la acumulación de hechos objetivos) y a emitir juicios. Al contrario de Spinoza, o por lo menos de sus intenciones declaradas, uno no se detendrá, pues, en esa búsqueda del sentido y la proseguirá con una discusión acerca de la verdad; no sólo: «¿Qué dijo?», sino también: «¿Tiene razón?» (lo que, esperamos, no quiere simplemente decir: «Tengo razón»). De acuerdo con Spinoza, para no someter la investigación del sentido a una verdad que poseyéramos de antemano, no tenemos razón alguna para renunciar a la búsqueda, al mismo tiempo, de la verdad, y a su confrontación con el sentido del texto.

Por eso llamo a esta crítica «dialógica». La clase de verdad a que aspiro no puede abordarse sino mediante el diálogo; recíprocamente, como hemos visto con Bajtin, para que haya diálogo se necesita que la verdad sea considerada como horizonte y como principio regulador. El dogmatismo conduce al monólogo del crítico; el inmanentismo (y por consiguiente el relativismo) al del autor estudiado; el puro pluralismo, que no es más que la suma aritmética de varios inmanentes, a una copresencia de voces que es también ausencia de atención: varios sujetos se expresan, pero ninguno tiene en cuenta sus divergencias con los demás. Si se acepta el principio de la búsqueda común de la verdad, entonces se practica ya la crítica dialógica.

Marc Bloch, uno de los padres de la «nueva historia», afirmaba: «¡Cuánto más fácil es escribir a favor o en contra de Lutero que escudriñar su alma!». He llegado a pensar casi lo contrario, salvo que no veo por qué ambas cosas tendrían que ser incompatibles. Si se ha «escudriñado» bien, no debe uno dejar de pronunciarse, salvo si el objeto de estudio nos es tan ajeno que no hay nada que decir, y sólo queda dejarlo ahí. Si Lutero sigue hablándonos, debemos seguir hablándole, y por consiguiente, estar de acuerdo o en desacuerdo con él. No nos engañemos, nuestro juicio no se derivará de nuestro saber: éste nos servirá para restituir la voz del otro, mientras que la nuestra hallará su fuente en nosotros mismos, en una responsabilidad ética asumida. No me parece que esto sea fácil. He escrito en dos oportunidades acerca de Benjamin Constant, en 1968 para *Critique* y en 1983 para *Poétique*. La diferencia entre ambos estudios y mi preferencia por el segundo, no procede sólo de que he leído más desde hace quince años, o de que entonces generalizaba fácilmente; pienso también que en mi primer texto no tengo una voz separada: pretendo exponer el pensamiento de Constant, pero, naturalmente, quiero también decir algo, así que atribuyo mis ideas a Constant. El resultado es una voz híbrida pero única, donde nuestras contribuciones respectivas no están claramente diferenciadas. En mi estudio más reciente, me esforcé a la vez en serle más fiel y en contradecirlo. Es un poco como sucede en las relaciones personales: la ilusión de la fusión es dulce, pero es una ilusión y su fin es amargo; reconocer al otro como diferente permite amarlo mejor.

Así, sólo es posible cambiar nuestra imagen de la crítica si al mismo tiempo transformamos nuestra idea de la literatura. Desde hace doscientos años, los románticos y sus innumerables herederos nos han repetido a porfía que la literatura era un lenguaje que encuentra su fin en sí mismo. Ya es tiempo de volver (de regresar) a las evidencias que no han debido olvidarse: la literatura trata de la existencia humana, es un discurso, y tanto peor para los que tienen miedo a las grandes palabras, orientado hacia la verdad y la moral. La literatura es un descubrimiento del hombre y de su mundo, decía Sartre; y tenía razón. No sería nada si no nos permitiera comprender mejor la vida.

Si se ha podido perder así de vista esta dimensión esencial de la literatura, es porque se ha reducido previamente la verdad a la verificación y la moral al moralismo. Las frases de la novela no aspiran a la verdad factual, como lo hacen aún las de la historia; es inútil insistir en esta obviada. La novela no está en la obligación, aunque sea perfectamente posible, de describir las formas específicas de una sociedad; no es tampoco en este terreno donde se sitúa su verdad. Así como no se trata de afirmar, desde luego, que las ideas del autor son necesariamente justas. Pero la literatura es siempre un intento de revelarnos «un lado desconocido de la existencia humana», como dice en alguna parte Kundera, y por lo tanto, aunque no tenga privilegio alguno que le asegure el acceso a la verdad, no deja jamás de ir en pos de ella.

Literatura y moral: «¡Qué horror!», protestará mi contemporáneo. Yo mismo, al descubrir a mi alrededor una literatura subordinada a la política, creía que había que romper todos los lazos y preservar a la literatura de cualquier contacto con lo que no era. Pero la relación con los valores le es inherente: no sólo porque es imposible hablar de la existencia sin referirse a ellos, sino también porque el acto de escribir es un acto de comunicación, lo que implica la posibilidad de acuerdo, en nombre de valores comunes. El ideal del escritor puede ser la interrogación, la duda o el rechazo; pero no incita menos a su lector a compartirlo y no deja de ser «moral» por lo mismo. La literatura de propaganda o la novela de tesis están lejos de agotar las relaciones posibles de las obras con los valores; no representan más que un tipo aberrante: el de la verdad dogmática, poseída de antemano, que uno trataría simplemente de ilustrar. Ahora bien, la literatura no es un sermón: la diferencia entre ambos consiste en que lo que es en éste una experiencia previa, sólo puede ser en aquélla un horizonte.

Otro me argüirá: a ese precio la literatura no es más que la expresión de ideas que es lícito aprobar o contradecir. Pero semejante reacción presupone que la literatura es una unidad global. Ahora bien, justamente, no lo es: es un juego formal de sus elementos y al mismo tiempo una instancia ideológica (así como muchas otras cosas); no es solamente búsqueda de la verdad, pero es eso también. Se distingue así de las demás artes, como nos recuerdan Sartre y Bénichou; y la razón de ello es que «pasa» por el lenguaje, en vez de ser una configuración formal de

una simple materia: los sonidos, los colores o los movimientos; no puede haber «literatura abstracta». Disponemos hoy en día de un aparato conceptual suficiente (aun cuando sea evidentemente imperfecto) para describir las propiedades estructurales de la literatura y para analizar su inscripción histórica; pero no sabemos hablar de sus demás dimensiones, y es a esta carencia a la que hay que ponerle remedio. El error de una crítica demasiado estrictamente determinista es el de postular que las obras son la expresión, o el reflejo, de la ideología («dominante», por añadidura); es fácil, entonces, citar ejemplos que prueben lo contrario. Pero el hecho de que la literatura no sea el reflejo de una ideología exterior, no prueba que no tenga ningún vínculo con la ideología: no refleja la ideología, es una ideología. Hay que saber lo que afirman las obras, no *para* descubrir el espíritu del tiempo o *porque* se conoce este espíritu de antemano y se buscan nuevas ilustraciones; sino porque esta afirmación es esencial para las obras mismas.

Y encuentro de nuevo la cercanía entre literatura y crítica. Se dice a veces: la primera habla acerca del mundo, la segunda acerca de los libros. Pero esto no es cierto. En primer lugar, las obras mismas hablan siempre de obras anteriores o, en todo caso, las sobreentienden: el deseo de escribir no se origina en la vida sino en otros libros. En segundo lugar, la crítica no debe y ni siquiera puede limitarse a hablar de libros; a su vez se pronuncia siempre acerca de la vida. Sólo que, cuando se limita a la descripción estructural y a la reconstrucción histórica, aspira a convertir su voz en tan inaudible como sea posible (aun cuando no lo logra jamás perfectamente). Ahora bien, la crítica puede y debe acordarse de que es también búsqueda de verdad y de valores. El tipo de verdad al que acceden la crítica y la literatura es de la misma índole: la verdad de las cosas más que la de los hechos, la verdad de descubrimiento y no la verdad de adecuación (que la crítica conoce también pero que sólo constituye una condición previa). Nos hubiéramos evitado muchas divagaciones, tanto en crítica como en historia, o hasta en etnología, si nos hubiéramos dado cuenta de que, así como Dostoievsky trata de decir la verdad del hombre sin que se pueda por lo mismo afirmar que la posee, el crítico aspira a decir la verdad de Dostoievsky con, por lo menos en teoría, las mismas oportunidades de éxito; al mismo tiempo, e inevitablemente, el crítico habla también del hombre. Sartre decía: «La prosa es comunicación, búsqueda en común de la verdad, reconocimiento y reciprocidad» (*Saint Genet*, pág. 407), pero esta definición se aplica, palabra por palabra, a la crítica. Desde luego, crítica y literatura tienen también diferencias; pero, en el contexto actual, me parece más urgente ver lo que tienen en común.

La crítica dialógica es corriente en filosofía, donde uno se interesa por los autores a causa de sus ideas, pero poco corriente en literatura, donde se piensa que basta con contemplar y admirar. Ahora bien, las formas mismas son portadoras de ideología, y existen críticos literarios —aunque sean raros— que no se contentan con analizar, sino que discu-



ten con sus autores, demostrando con esto que la crítica dialógica es igualmente posible en el campo literario: por eso René Girard está en desacuerdo con los románticos, o Leo Bersani polemiza con los realistas. El lenguaje de las formas exige, para ser entendido, una cierta atención (se ha visto ilustrada de maravillas con Watt); a falta de ello, se lanza uno sobre los enunciados directos del autor, o peor, sobre los de sus personajes. Pero no porque ciertos críticos estén sordos la literatura deja de hablar. Hasta las obras menos «mortales» toman posición frente a los valores humanos y, por consiguiente, permiten la confrontación con la posición del crítico. La crítica dialógica sólo es imposible cuando el crítico se encuentra en total acuerdo con su autor: ninguna discusión puede darse. El diálogo se ve reemplazado por la apología. Nos podemos preguntar si esta coincidencia perfecta es realmente posible, pero es cierto que incluso las diferencias de nivel son sensibles: me es más fácil dialogar (cuando me lo permito) con Rousseau, cuyas ideas censuro, que con Stendhal. Debo decir también, sin embargo, que personalmente me siento aún más incómodo cuando la oposición es radical: la guerra no es una búsqueda de entendimiento.

Habría que añadir que, si el crítico está deseoso de dialogar con su autor, no debería olvidar que, al publicarse su libro, se convierte a su vez en autor y que un lector futuro tratará de establecer un diálogo con él. El ideal de la crítica dialógica no es la fórmula oracular que sumerge al lector en la estupefacción, seguida de una amarga mezcla de admiración por el autor y de piedad por sí mismo. Al volverse consciente del diálogo en el que está comprometido, el crítico no puede ignorar que este diálogo particular no es más que una parte de un todo ininterrumpido, ya que el autor escribía en respuesta a otros autores y porque, además, uno mismo se vuelve autor a partir de ese momento. La forma misma de su texto no es pues indiferente, ya que tiene que autorizar la respuesta, y no solamente la idolatría.

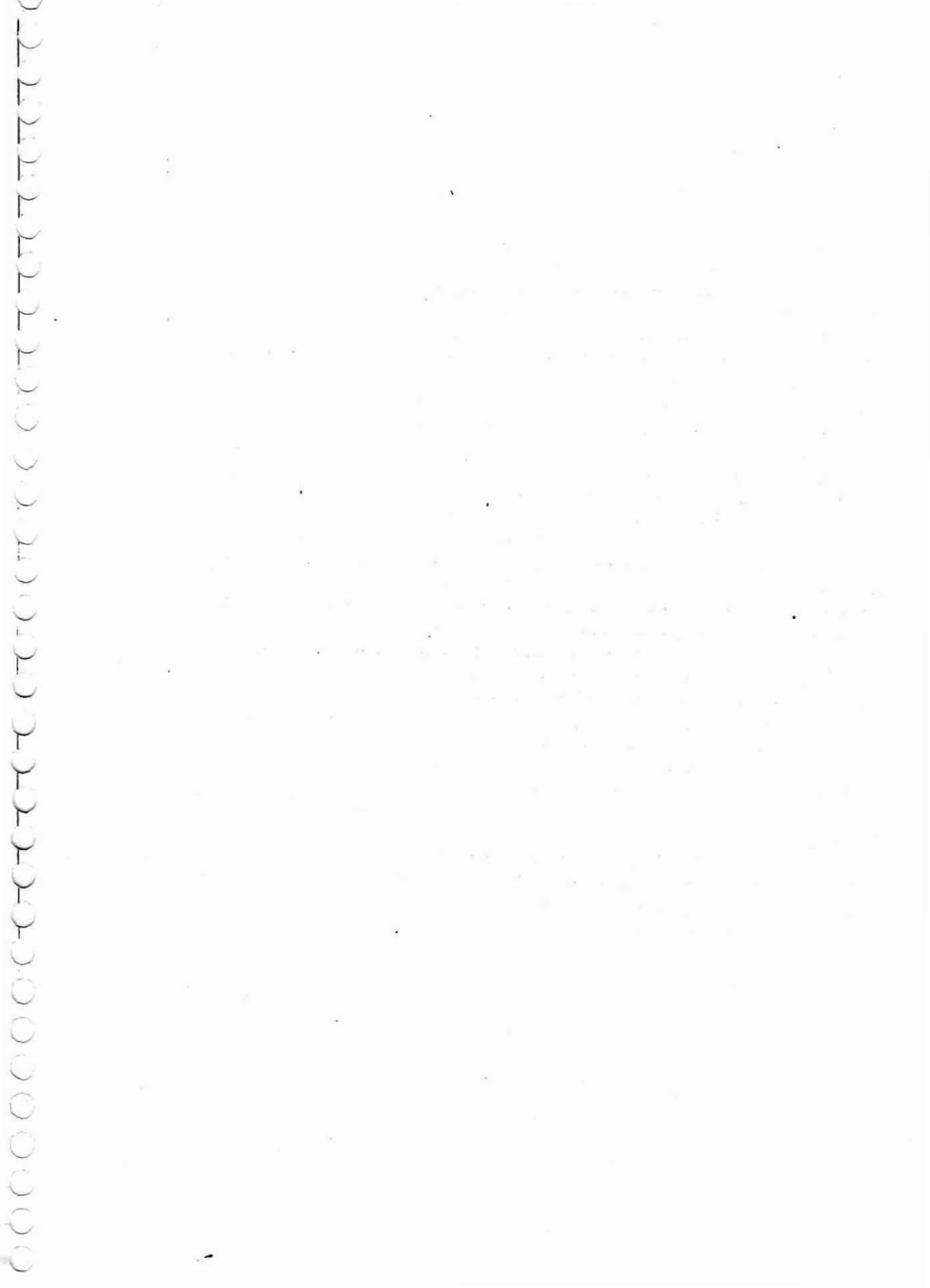
¿La crítica dialógica es más acorde con «nuestro tiempo» que la crítica inmanente y la crítica dogmática? He dado quizás la impresión de creerlo, al describir su relación como una sucesión: primero la exégesis patristica, luego la filología. Pero las cosas son ciertamente menos sencillas, a la vez porque las sociedades no son sistemas ideológicos perfectamente homogéneos y porque la historia no se desarrolla según un esquema lineal. Se observa una actitud «inmanente» respecto al arte en Quintiliano, y el comentario «dogmático» no murió con los Padres de la Iglesia. El mundo contemporáneo, en particular, admite la pluralidad de las opciones, y las concepciones cristiana o marxista («dogmáticas») colindan hoy en día con las críticas de obediencia histórica o estructural («inmanentes»). El ser humano no está jamás totalmente determinado por su medio, su libertad es su definición propia; y yo soy una ilustración viviente de los fallos de ese determinismo, ya que me he visto en el espacio de algunos años relacionado, de cerca o de lejos, con cada una de estas tres formas de crítica que intento distinguir aquí.



Sin embargo, también está claro que, aunque el individualismo puede ser detectado en los textos de los estoicos, toma vuelo nuevamente en el Renacimiento y se vuelve dominante con el Romanticismo. Las ideologías de una sociedad se articulan jerárquicamente y esta articulación es significativa; no creo que sea pura casualidad (un acto puro de libertad por parte de algunos individuos) el que la idea de la crítica dialógica, bajo este nombre o bajo otro, nos llegue aquí y ahora; no creo tampoco que su advenimiento se explique porque seamos más inteligentes que nuestros predecesores. Los acontecimientos del mundo que nos rodea son «condiciones favorables» para esta crítica antes que sus «causas»; pero creo distinguir en ella su eco. Citaré, mezclando deliberadamente lo cercano y lo lejano, lo fundamental y lo derivado: la ausencia actual de un dogma unánimemente aceptado; nuestra familiaridad acrecentada con culturas ajenas a la nuestra, debido a los *media* y los *charters*; la aceptación de la descolonización, por lo menos en el plano ideológico; un desarrollo sin precedentes de la tecnología; las masacres de un nuevo tipo que ha conocido la mitad del siglo XX; el renacimiento (¿el nacimiento?) de la lucha por los derechos humanos.

Otro indicio de esta evolución lo encuentro en las transformaciones actuales de la literatura misma (pero me entrego aquí, evidentemente, a una elección que deriva de lo que deseo hallar). Lo que me parece característico de esta literatura no es el inagotable género autobiográfico bajo el cual se desploma, sino el hecho de que asume abiertamente su heterogeneidad, que es a la vez ficción y panfleto, historia y filosofía, poesía y ciencia. Los textos de Solzenitjin y de Kundera, de Günter Grass y de D.M. Thomas no se dejan encasillar en las concepciones anteriores de la literatura; no son ni «arte por el arte» ni «literatura comprometida» (en el sentido común y no sartriano); sino obras que se saben a la vez construcción literaria y búsqueda de la verdad.

La crítica dialógica existió, ciertamente, desde siempre (así como las demás), y en rigor se podría prescindir del adjetivo, si se admite que el sentido de la *crítica* reside siempre en ir más allá de la oposición entre dogmatismo y escepticismo. Pero nuestra época —¿por cuanto tiempo aún?— parece ofrecer una oportunidad a esta forma de pensamiento; hay que darse prisa para aprovecharla.



## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS\*

- SAN AGUSTÍN, *La Doctrine chrétienne (Oeuvres, T. XI)*, Desclée De Brouwer, 1949.
- BAJTIN (M.), *Estetika slovesnogo tvorchestva*, Moscú, 1979.  
 -*Problemy poétiki Dostoevskogo*, Moscú, 1963.  
 -*Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura Srednevekovija i Renesansa*, Moscú, 1965.  
 -*Voprosy literatury i èstetiki*, Moscú, 1975.
- BARTHES (R), *Critique et Vérité*, Ed. du Seuil, 1966.  
 -«De l'œuvre au texte», *Revue d'esthétique*, 3, 1971 (Trad. cast.: «De la obra al texto», en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1988).  
 -*Essais critiques*, Ed. du Seuil, 1964 (trad. cast.: *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1977).  
 -*La chambre claire*, Ed. du Seuil-Gallimard, 1980 (trad. cast.: *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1990).  
 -*Le grain de la voix*, Ed. du Seuil, 1981.  
 -«On échoue toujours à parler de ce qu'on aime», *Tel Quel*, 85, 1980 (trad. cast.: «No se consigue nunca hablar de lo que se ama», en *El susurro del Lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1988).  
 -«Réponses», *Tel Quel*, 47, 1971.
- BÉNICHOU (P.), «A propos d'ordinateurs. Note sur l'existence subjective», *Commentaire*, 19, 1982.  
 -*L'Ecrivain et ses travaux*, Corti, 1967.  
 -*Le Sacre de l'écrivain*, Corti, 1973.  
 -*Le Temps des prophètes*, Gallimard, 1977.  
 -*Morales du grand siècle*, Gallimard, 1948; reed., 1980.  
 -«Poétique et métaphysique dans trois sonnets de Mallarmé», en *La Passion de la raison*, PUF, 1983.  
 -«Réflexions sur la critique littéraire», en *Le Statut de la littérature*, Ginebra, 1982.
- Maurice Blanchot (número especial de la revista *Critique*, 229, junio de 1966).
- BLANCHOT (M.), *L'amitié*, Gallimard, 1971.

\* Salvo indicación contraria, el lugar de publicación es París.

- La part du feu*, Gallimard, 1949.
- Lautréamont et Sade*, Ed. de Minuit, 1963; reed., col. «10/18», 1967.
- Le livre à venir*, Gallimard, 1959 (trad. cast.: *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Avila, 1969).
- L'entretien infini*, Gallimard, 1969 (trad. cast.: *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Avila, 1974).
- L'espace littéraire*, Gallimard, 1955.
- BLOCH (M.), *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, A. Colin, 1949.
- BOECKH (A.), *Encyclopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*, Leipzig, 1886.
- BRECHT (B.), *Gesammelte Werke*, t. VII, *Schriften I*, *Zum Theater*, Frankfurt, 1963.
- Gesammelte Werke*, t. VIII, *Schriften II*, *Zur Literatur und Kunst, Politik und Gesellschaft*, Frankfurt, 1967.
- BRIK (O.), «Zvukovye povtory» (Las repeticiones de sonidos), en *Poètika*, Petrogrado, 1919.
- CHKLOVSKI (V.), «Iskusstvo kak priom», en Chklovski (V.), *Teoriya prozy*, Moscú, 1929 (trad. cast.: «El arte como artificio», en T. Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, siglo XXI 1976).
- «O poèzii i zaumnom jazuke» (De la poesía y el lenguaje transmental), en *Sborniki po teorii poèticheskovo jazyka*, San Petesburgo, 1916.
- «Potebnja», en *Poètika*, Petrogrado, 1919.
- «Svjaz' priëmov sjuzhetoslozhenija s obshchimi priëmani stilja», en Chklovski (V.), *Teoriya prozy*, Moscú, 1929.
- Tretja fabrika* (La tercera fábrica), Moscú, 1926.
- «Voskresenie slova» (La resurrección de la palabra), en *Texte der russischen Fomalisten*, t. II, Munich, 1972.
- CONTAT (M.) y RYBALK (M.), «Un entretien avec Jean-Paul Sartre», *Le Monde*, 14.5.1971.
- DÖBLIN (A.), «Der Bau des epischen Werks», en Döblin (A.), *Aufsätze zur Literatur*, Olten y Friburgo en Br., 1963.
- «Schriftstellerei und Dichtung», en Döblin (A.), *Aufsätze zur Literatur*, Olten y Friburgo en Br., 1963.
- DOSTOIEVSKI (E.), *Dvevnik pisatelja za 1873, god, Polnoe sobranie sochinenij*, t. XXI, Moscú, 1980 (trad. cast.: *Diario de un escritor*, Madrid, Espasa-Calpe).
- EIKHENBAUM (B.) «Kak sdelana Shinel' Gogolja», en *Poètika*, Petrogrado, 1919 (trad. cast.: «Cómo está hecho El capote de Gogol», en T. Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, siglo XXI, 1976).
- Moj vremennik* (Mi periódico), Leningrado, 1929.
- «Teoriya formal'nogo metoda», en Eikhenbaum (B.), *Literatura*, Leningrado, 1927 (trad. cast.: «La teoría del método formal», en T.

- Todorov, (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, siglo XXI, 1976).
- FERRY (L.) Y RENAUT (A.), «Philosopher après la fin de la philosophie?», *Le Débat*, 28, 1984.
- FRYE (N.), *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957 (trad. cast.: *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Avila, 1977).
- *Creation and Recreation*, Toronto, 1980.
  - *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*, Nueva York, 1963.
  - *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Princeton, 1947.
  - «Literature and Myth», en Thorpe (J.), comp., *Relations of Literary Studies*, Nueva York, 1967.
  - «Literature as a Critique of Pure Reason», conferencia inédita, septiembre de 1982.
  - *Spiritus Mundi: Essays on Literature, Myth, and Society*, Bloomington, 1976.
  - *The Critical Path: An Essay on the Social Context of Literary Criticism*, Bloomington, 1971 (trad. cast.: *El camino crítico*, Madrid, Taurus, 1976).
  - *The Educated Imagination*, Toronto, 1963.
  - *The Great Code: the Bible and Literature*, Nueva York, 1982.
  - *The Modern Century*, Toronto, 1967.
  - *The Stubborn Structure: Essays on Criticism and Society*, Londres, 1970.
  - *The Well-Tempered Critic*, Bloomington, 1963.
- GOODY (J.) y WATT (I.), «The Consequences of Literacy», *Comparative Studies in Society and History*, 5 (1963); reed. en Goody (J.), comp., *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge, 1968.
- JAKOBSON (R.), «Co je poesie?», *Volné směry*, 30 (1933-1934) (trad. cast.: *Ensayos de poética*, Madrid, FCE, 1977).
- «Gramatical Parallelism and its Russian Facet», *Language*, 42, 1966; (trad. cast.: *Ensayos de poética*, Madrid, FCE, 1977).
  - «Linguistics and Poetics», en Sebeok (T.A.), comp., *Style in Language*, Nueva York, 1960 (trad. cast.: en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984).
  - «Nachwort», en Jakobson (R.), *From und Sinn*, Munich, 1974.
  - *Novejšaja russkaja poëzija*, Praga, 1921.
- JAKUBINSKI (L.), «O poëticheskom glossemosochetanii» (La combinación glosemática poética), en *Poëtika*, Petrogrado, 1919.
- «O zvukah stikhotvornovo jazyka» (Sonidos del lenguaje versificado), en *Sborniki po teorii poëticheskovo jazyka*, San Petersburgo, 1916.
- JOLLES (A.), *Formes simples*, Ed. du Seuil, 1972.
- KRUSZEWSKI (N.) *Ocherk nauki o jazyke* (Esbozo de la ciencia del lenguaje), Kazán, 1883.
- LANSON (G.), *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Hachette, 1965.

- MEDVEDEV (P.N.) y BAJTIN (M.), *Formal'nyj metod v literaturovedenii* (El método formal en los estudios literarios), Leningrado, 1928.
- MORITZ (K.P.), *Schriften zur Aesthetik und Poetik*, Tübinga, 1962.  
*Prétexte: Roland Barthes*, col. «10/18», 1978.
- ROUSSEAU (J.J.), «Ebauches des Confessions», *Oeuvres complètes*, t. I, Gallimard, col. «La Pléiade», 1959; reed., 1976.
- SARTRE (J.P.), *Baudelaire*, Gallimard, 1947; reed., 1963.  
 - *Les mots*, Gallimard, 1963 (trad. cast.: *Las palabras*, Madrid, Alianza, 1982).  
 - *L'idiot de la famille*, Gallimard, t. I y II, 1971, t. III, 1972.  
 - *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, 1948; reed., 1969.  
 - *Saint Genet*, Gallimard, 1952.  
 - *Situations I*, Gallimard, 1947.
- SCHELLING (F.W.J.), *Philosophie der Kunst, Sämtliche Werke*, t. V, Stuttgart y Augsburg, 1859.
- SCHLEGEL (A.W.), *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, t. I, *Die Kunstlehre*, Stuttgart, 1963.
- SCHLEGEL (F.), «Fragments critiques», en Lacoue-Labarthe (P.) y Nancy (J.L.), comp., *L'absolu littéraire*, Ed. du Seuil, 1978.
- SPINOZA, *Traité théologico-politique*, Garnier-Flammmarion, 1965 (trad. cast.: *Tratado teológico-político*, Madrid, Alianza, 1986).
- TODOROV (T.), *Introduction à la littérature fantastique*, Ed. du Seuil, 1970 (trad. cast.: *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Buenos Aires, 1982).  
 - *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*, Ed. du Seuil, 1981.  
 - *Symbolisme et Interprétation*, Ed. du Seuil, 1978.  
 - *Théories du symbole*, Ed. du Seuil, 1977.
- TOMACHEVSKI (B.), *Teorija literatury. Poëtika*, Moscú, 1927 (trad. cast.: «Temática», en T. Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976).
- TYNIAOV (J.), «Literaturnyj fakt», en Tynianov (J.), *Arkhaisty i novatory*, Leningrado, 1929.  
 - «O literaturnoj èvoljucii», en Tynianov (J.), *Arkhaisty i novatory*, Leningrado, 1929 (trad. cast.: «Sobre la evolución literaria», en T. Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, siglo XXI, 1976).
- VOLOCHINOV (V.) y BAJTIN (M.), *Frejdizm*, Moscú-Leningrado, 1927.  
 - *Marksizm i filosofija jazyka*, Leningrado, 1929.
- WATT (I.), *Conrad in the Nineteenth Century*, Londres, 1980.  
 - «Flat-footed and Fly-blown: The Realities of Realism», conferencia inédita, marzo de 1978.  
 - «Literature and Society», en Wilson (R.), *The Arts in Society*, Englewood Cliffs, N.J., 1964.  
 - «On Not Attempting to Be a Piano», *Profession* 78, Nueva York, 1978.  
 - «Serious Reflections on The Rise of the Novel», *Novel*, I, 1968.

- «Story and Idea in Conrad's *The Shadow-Line*», *The Critical Quarterly*, 2, 1960; en Shorer (M.), *Modern British Fiction*, Nueva York, 1961.
- «The First Paragraph of *The Ambassadors*», *Essays in Criticism*, 10, 1960.
- The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Londres, 1957.